# شعر چیزے دیگر است

عمیق حنفی

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ
نئی دہلی

www.taemeernews.com

# شعر چیزے دیگر است

عمیق حنفی

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ
دہلی

© عمیق حنفی

صدر دفتر:

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ جامعہ نگر۔ نئی دہلی 110025

شاخیں:

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ اردو بازار۔ دہلی 110006

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ پرنسس بلڈنگ۔ بمبئی 400003

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ یونی ورسٹی مارکیٹ۔ علی گڑھ 202001

بار اوّل دسمبر ۱۹۹۳ء　　تعداد: 750　　قیمت: -/27

لبرٹی آرٹ پریس (پرو پرائٹرز: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ) پٹودی ہاؤس۔ دریا گنج نئی دہلی میں طبع ہوئی

www.taemeernews.com

# فہرست


| | |
|---|---|
| ۱ - شعر چیزے دیگر است | ۵ |
| ۲ - شاعری اے شاعری | ۱۷ |
| ۳ - شعر کی ماہیت | ۲۷ |
| ۴ - خوشبو کا بدن | ۳۵ |
| ۵ - آہنگِ زمان و سینۂ شعر | ۴۷ |
| ۶ - سحرِ جلال | ۵۷ |
| ۷ - قدیم ہندستانی تصورِ شعر | ۷۹ |
| ۸ - اصنافِ قدیم و جدیدہ | ۱۱۹ |
| ۹ - اور پھر بیاں اپنا | ۱۳۱ |
| ۱۰ - اختتامیہ | ۱۴۵ |

www.taemeernews.com

# ۱

برگد کی چھاتو میں، شیر کی کھال پر، پدماسن لگائے بیٹھا ہوا، ادھ کھلی آنکھیں چڑھائے یہ جٹا دھاری رشی، زیرلب کہہ رہا ہے: اُگتے ہوئے سورج کی دہکائی ہوئی سرخ گلابی آگ میں، ڈوبتے ہوئے سورج کے بکھرے ہوئے سونے کو پگھلا رہا ہے۔ پگھلتے ہوئے سونے میں بلا کی چمک اور ایک بدبدانے کا سُر ہے۔ سُر اور چمک روشنی اور آواز کو وہ اپنے شبدوں کی صورت میں ڈھال رہا ہے۔ جہاں بھی ضرورت پڑتی ہے وہ چاندنی کے آبشار کا اونگھتا ہوا ترنم، جھرنوں کی جاگتی ہوئی جلترنگ کا تبسم، مور کے ناچ کا آہنگ، ہرن کی آنکھوں کی سفیدی میں لہراتے ہوئے قوسِ قزح کے رنگ، ہاتھی کے چال کی مستی، گوریا کی چہچاہٹ میں لپٹی ہوئی حق پرستی، گھوڑوں کی ٹاپوں سے چھوٹتی ہوئی پھلجھڑیوں اور فطرت کے دامن میں پھیلے ہوئے مظاہر کی لڑیوں سے فیض و برکت حاصل کر کے اپنے آمیزے میں شامل کر لیتا ہے۔ رتھ کے پہیوں کی تیز حرکت اور اس محور کے چین و سکون، جس پر پہیے گھوم رہے ہیں، اس کی نگاہ برابر ٹکی ہوئی ہے۔ وہ لفظوں کی تکرار سے ایک سماں باندھ رہا ہے اور یہ سماں دل و دماغ کو اپنے طلسم میں جکڑ رہا ہے۔

کیا یہ ممکن نہیں کہ میں الفاظ و آواز کا ایسا ہی طلسم رچوں؛ کیا مشینوں کے غل غپاڑے، انسانی ہجوم کے شور و غوغہ، برق رفتار سواریوں کی پاگل دوڑ، نوٹ چھاپنے کی دھن میں لگے ہوئے جذبہ و احساس، اخلاقی و جمالیاتی قدروں سے بے نیاز اور انسانیت سے عاری آدم زادوں کے جوڑ توڑ اور برق و مقناطیس کے جادوئی شکنجوں میں پھنستی ہوئی تہذیب کے ساتھ وہی سلوک نہیں کیا جا سکتا جو اس اَدھ جگے رشی نے معصوم انسان اور شوخ فطرت کے ساتھ روا رکھا تھا؟

اور وہ کون ہے؟ سر پر زیتون کی شاخ کا سہرا بنائے، گردن سے ٹخنوں تک ایک ہی چادر میں لپٹا ہوا، ہاتھ میں ایک سیدھا سادا ساز لیے، اپنی بیاضِ دل پر نگاہیں جھکائے کچھ پڑھ رہا ہے؛ دیودار اور اوک کے لانبے لانبے درخت، زیتوں اور انگور کے لہلہاتے ہوئے باغات، کوہِ قاف کی پریاں، اور بحیرۂ روم کی بنات البحر ساحلِ سمندر کی ریت اور جھاگ سے بنتی بگڑتی جل پریاں، کوہ اولمپس کا منچلا اور ہرجائی دیوتا زیوس اور دائمی سوتیا ڈاہ میں مبتلا اس کی بیوی دیوی جو، نو، رب الخمر، رب العنب، عیش و مستی رندی و قلندری کا دیوتا دایونیسی لیس روشنی اور قوت کے دیوتا زیوس اور حافظے کی دیوی نیموسی نی کی نو بیٹیاں جو نو فنون لطیفہ پر قادر ہیں اور وہ روئے حسین و جمیل جس کے ایک ہی جلوے نے ہزاروں جہاز سمندر میں اتار دیے تھے۔ سب کے سب گوش برآواز ہیں — یہ

www.taemeernews.com



نیموس (Phemius) ہے یا خود ہومر (Homer) جو کہہ رہا ہے :

میں کہ آپ استاد آپ چیلا ہوں
دیوتاؤں نے ـــــ گیتوں کی تمام اداؤں کی پود
میرے سینے میں لگا دی ہے

کیا یہ ممکن نہیں کہ میں ایلیڈ اور اوڈیسی کا جواب کہہ ڈالوں ؟ پنڈار کے نغموں اور سیفو کے عشقیہ ترانوں کی ہمنوائی کیا میں نہیں کر سکتا ؟ کیا عقل و حکمت کی فتوحات اور ایجادات کے نئے اسطور پر کسی جدید رزمیے کی بنیاد نہیں رکھی جا سکتی ؟

اور وہ کون ہے عکاظ کے بازار میں جس کا بلند آہنگ، زوردار آواز اور معتبر لہجہ گونج رہا ہے۔ ابھی نخلستان کی نیرنگی و شادابی کا چرچہ ہے تو ابھی اپنی محبوبہ کے کنبے کے کسی مقام سے اپنے خیمے اٹھا کر کسی اور مقام کی طرف چلے جانے کا ماتم اور کاشانۂ محبوب کے اجڑ جانے کا نوحہ، ابھی دھوپ کی شدت کا شکوہ ہے تو ابھی چاندنی کی شفقت کا ذکر۔ ابھی عنیزہ کے عشق کی آگ کا دھواں چھا رہا ہے تو ابھی ام ربابی کے جسم کے جغرافیے کا نقشہ لہرا رہا ہے۔ ابھی گھوڑے شرارہ اڑا رہے ہیں تو ابھی ریت سے تال ابھارتے ہوئے اونٹوں کے قافلے جا رہے ہیں۔ کھجور کی ٹہنیوں کو نسیم سحر چھیڑ رہی ہے اور ابابیلوں کے پردوں میں راگنی گھونگھٹ کھول رہی ہے۔

کیا اس بدوی زندگی کی دعوت میں قبول نہیں کر سکتا ؟ کیا میں بھی اسی بے نیازی اور بے فکری کے ساتھ اپنے زخموں سے گزرتی ہوئی ہواؤں میں گرہیں نہیں لگا سکتا ؟

اور وہ کون ہے ؟ ایران کو گونگا (عجم) کہنے والوں کو نادم کر رہا ہے ؛ گذشتہ شب و روز کا رزمیہ سنا رہا ہے ـــ آگ ـــ روشنی اور حرارت کی علامت، آگ ـــ پتھروں کے دلوں سے لپک رہی ہے۔ ضحاک کے شانوں سے دو سنپولے نمودار ہو رہے ہیں، اور ان کی ضیافت کے لیے انسانوں کے تازہ تازہ بھیجے طشت پر سجائے جا رہے ہیں۔ گرد آفرید کا گھوڑا ٹاپوں سے چنگاریاں اڑا رہا ہے۔ اس بہادر اور جانباز حسینہ نے سورج کی پشت پر رات کا گرہ دیدی ہے۔ رستم سہراب پر لوٹ پڑا ہے۔ اسے رشتے کا علم نہیں۔ میدان جنگ میں مدمقابل سے ایک ہی رشتہ ہوتا ہے۔ دشمنی کا رشتہ، چھوٹی بحر کے سادہ و پُرکار مصرعے، ہر مصرعہ ایک آنکھ، ہر منظر صاف ہر قصہ شفاف۔ اندھا رودکی اپنے ضمیر کی روشنی میں نئی دنیاؤں کی تلاش میں محو۔ سعدی کے سبو میں زندگی کرنے کے سلیقے اور حافظ کی صراحی میں عیش و مستی کی صو۔ خیام کے پیمانے میں حیات و کائنات کی رو۔ شعر ہے یا جام جم شاعری ہے یا دولوں جہاں کے لطائف و نعم۔

کیوں نہ اس مقدس آتش کدہ سے ایک آدھ انگارہ میں بھی اٹھا لاؤں ؛ کیوں نہ اس خم خانے سے دو ایک جرعے میں کھینچ آؤں ؟

لیکن کوئی جسارت کی جائے اس سے پہلے یہ احتیاط کر لی جائے کہ کہیں صرف شیر کی کھال، زیتون اور انگور کی بے برگ و بار شاخیں، اونٹ کی مہار اور گھوڑے کی نالیں، پیر مغاں کا بوسیدہ چوغہ اور بجھے ہوئے آتش کدے کی ٹھنڈی راکھ مقدر میں نہ لکھی ہو۔

کہیں نہ کہیں گڑبڑ ضرور ہوئی ہے۔ ہم سیدھے چل رہے تھے مگر کہیں اپنی دھن میں ایسے کھو گئے کہ راستے کا پیچ و خم ہمیں کھا گیا اور ہم ایسے گمراہ ہوتے گئے کہ صراط مستقیم کی خبر بھی نہ رہی۔

www.taemeernews.com



## شعر چیزے دیگر است

یونانی میں ایک لفظ ہے 'Poesis' اسی سے Poetics, Poetry, Poesy جیسے الفاظ بنے ہیں۔ ہمیں بتایا گیا ہے Poesis کے معنی ہیں، بنانا۔ بعض لوگ انانیت کے زعم میں Poesis کے معنی تخلیق کرنا بھی بتاتے ہیں۔ یہ لوگ بھول جاتے ہیں کہ انسانی جذبہ و خیال کے اظہار اور تجربات کے بیان کرنے کو تخلیق کے استعارے سے ادا کرنا رومانوی تحریک کی بدعت ہے۔ رومانوی انا پرستی کا غرور باطل انسان کو خالق بنا کر اسے خدائی اور ربوبیت سے متصف کرنا چاہتا تھا، ورنہ خاکساری اور انکساری کے پیشرو عہد میں انسان تعمیر، تشکیل، تصنیف، تالیف، Composition جیسے الفاظ پر کفایت کر لیتا تھا۔ اور خوش رہتا تھا۔ چلیے استعارے کی حد تک تخلیق بھی برا نہیں کہ اللہ تو احسن الخالقین ہے اور خالقین جمع کا صیغہ ہے یعنی اس کے علاوہ بھی چھوٹے موٹے خالق اور ہو سکتے ہیں۔ مگر Poesis کے معنی تو ہیں، بنانا، نہ کہ تخلیق کرنا۔

سنسکرت کا لفظ ہے کاویہ काव्य اس کا خمیر اس کے فاعل سے لیا گیا۔ یعنی کاویہ وہ عمل ہے جو کسی कवि کے کرنے کے لائق ہے۔ कवि (کو) دانائے کل، ہوشمند، صاحب فکر، عاقل اور محوِ خیال یا دھیان میں ڈوبے ہوئے رشی کو کہتے ہیں۔ कवि کا مادہ ہے कु (کاف بالفتح واو ساکن) جس کے معنی ہیں ستائش کرنا، بیان کرنا، رچنا کرنا، تصویر کشی کرنا، ذکر کرنا۔

عربی کا شاعر شعر کا فاعل ہے۔ شعر کا مطلب ہے جاننا، دریافت کرنا، دانائی، موزوں اور مقفیٰ بات۔ دھیان دینے کی بات یہ ہے کہ کاویہ اور شعر میں معنوی تہداری، Poesis سے زیادہ اور گہری ہے۔

یہ تو ہوئی لفظوں کی کہانی اور ان کے مفاہیم کی بانگی۔ ظاہر ہے لفظ جب چل پڑتا ہے تو اس پر معنویت کی کئی پرتیں چڑھتی جاتی ہیں اور وہ کہیں سے کہیں پہنچ جاتا ہے اور پھر لفظ جب کو(कवि) ہو!!

जहाँ न पहुँचे रवि वहाँ पहुँचे कवि (جہاں نہ پہنچے روی وہاں پہنچے کوی) اسے بڑی حد تک بندی نہ سمجھیے، بڑے پتے کی بات ہے۔ جس ظلمات سے شاعر گزرتا ہو وہاں جاتے ہوئے سورج کے بھی پر جلتے ہیں۔ بحر ظلمات میں دوڑا دیے گھوڑے ہم نے۔ شاید یہی وجہ رہی ہو کر راج پاٹ چھوڑ کر راج ہرتری (राजा भर्तृहरि) نے فقیری بانا پہن لیا تھا اور ڈنکے کی چوٹ پر اعلان کر دیا تھا۔ [illegible] جب اچھی شاعری موجود ہو تب راج پاٹ کی کیا اوقات۔

قدیم ہندستان میں شاعری کے اسباب و علل، آلات و وسائل، عوامل و محاصل، محاسن و معائب کے بارے میں بہت اور بڑی تفصیل سے لکھا گیا ہے۔ انسان کے جمالیاتی تخلیقی اظہارات میں شاعری کو مرکزی اور بنیادی اہمیت دی گئی ہے۔ رقص، موسیقی، مصوری کو شاعری کے معاون اور تعمیری اور تزئینی فنون مانا گیا ہے۔ شعر سنا جاتا ہے اور دیکھا بھی جاتا ہے۔ رقص، اداکاری اور ناٹک دیکھی جانے والی شاعری दृश्य काव्य قرار پائے ہیں۔ قدیم یونانی میں بھی کسی حقیقت کے تصور کے نقل کو شاعری اور اس کے عمل کی نقل کو ڈراما قرار دیا گیا تھا۔ بہر حال ہندستان ہو یا یونان، موزوں بیان اور موزوں عمل دونوں مجلد شعر تھے بشرطیکہ ان کے ذریعہ ترسیلِ معانی، تنویرِ بصیرت اور تبلیغِ مسرت ہو سکے۔ شعر سے انبساط کلی کا ابلاغ ہوتا ہے۔ پرمانند کا حصول ہوتا ہے۔ شعر سے حاصل ہونے والا انبساط یا آنند برہمانند سہودر ब्रह्मानन्द सहोदर ہے، روحانی انبساط، مسرت سرمدی کا ماں جایا بھائی۔

www.taemeernews.com



شعر کے بارے میں نثری باتوں کو طول دینا پڑ رہا ہے مگر معاملہ ہی کچھ ایسا آن پڑا ہے۔ نویں صدی عیسوی کے عالم شعریات وامن ( वामन ) سبب شعر یہ بتاتے ہیں۔

काव्यं सद्दृष्टादृष्टार्थं प्रीति कीर्ति हेतुत्वात्

شاعری کا سبب عیاں اور نہاں معانی کی ترسیل اور محبت و مقبولیت کی تحصیل ہے ممٹ मम्मट بارھویں صدی کے آچاریہ تھے، شعر کی تعریف ان الفاظ میں کرتے ہیں۔

तददोषौ शब्दार्थौ सगुणावनलंकृती पुनः क्वापि

معائب سے پاک محاسن سے بھرپور معانی سے معمور کبھی صنعتوں سے آراستہ کبھی عاری کلام شعر ہے آچاریہ وشوناتھ (आचार्य विश्वनाथ) چودھویں صدی عیسوی میں تھے۔ انھوں نے تو محض تاثیر یا کیفیت والے کلام کو شعر مان لیا ہے वाक्यं रसात्मकं काव्यम् شاہجہاں کے ملک الشعرا پنڈت راج جگن ناتھ (पण्डित राज जगन्नाथ) (سترھویں صدی عیسوی) تحیر آمیز کیفیت اور تاثر کی موافقت کرنے والے الفاظ کی بندش کو شاعری قرار دیتے ہیں۔

रमणीयार्थ प्रतिपादकः शब्दः काव्यम्

گویا نویں صدی سے سترھویں صدی عیسوی تک ہندستان کے ہر نکتہ داں نے شاعری کو بصیرت و مسرت لذت و کیفیت اور انبساط و روحانیت کا سرچشمہ کہا ہے۔ جذبہ و احساس کو اس کا منبع بھی ٹھہرایا ہے اور منزل بھی چھٹی صدی کے بھامہ भामह نے شاعری اور زندگی کے مقصد کو یکساں ٹھہرایا تھا۔

धर्मार्थ काम मोक्षेषु वैचक्षण्य कलासु च
प्रीति करोति कीर्तिञ्च साधु काव्य निषेवणम्

دھرم (ثواب) ارتھ (دولت)، کام (خواہشوں کی تکمیل) اور موکش (نجات) فنی مہارت اور کمال قبولیت اور مسرت کا حصول اچھی شاعری کے وسیلے سے ہوتا ہے۔ ممٹ (मम्मट) اپنی تصنیف کاویہ پرکاش (काव्य प्रकाश) میں شاعری کے ثانوی مقاصد بہت سیدھے اور دنیا دارانہ صفائی کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔

काव्यं यशसेऽर्थकृते व्यवहारविदे शिवेतरक्षतये
सद्यः परनिर्वृतये कान्ता सम्मित तयोपदेश युजे

شاعری قبول عام کی خاطر، حصول زر کی غرض سے، تجربۂ روزگار حاصل کرنے کے لیے، رد بلیات کی نیت سے اور دوستانہ مشورہ دینے کے لیے کی جاتی ہے۔ शिवेतरक्षतये سے مراد یہ ہے کہ شاعر اپنے اوپر آئی ہوئی آسمانی سلطانی بلاؤں کو دور بھگانے کے لیے شعر کہتا ہے۔ بوصیری نے قصیدۂ بردہ ایسے ہی مقصد کے حصول کے لیے لکھا تھا۔ कान्तासम्मिततयोपदेश یعنی ایسا مشورہ یا پند و نصائح جو عاشق اپنی محبوبہ کو دیتا ہے۔ بزرگانہ اور ناصحانہ نہیں، دوستانہ برابری کی سطح سے دیا جانے والا مشورہ ہی شاعری کے لیے جائز ہے۔ شاید یہی وجہ رہی ہوگی کہ اردو شاعری ناصح ناداں کے پیچھے پڑی رہی اور اسے ہر طرح ذلیل کیا۔

نثر کے لیے سنسکرت میں गद्य کا لفظ استعمال ہوتا ہے۔ یہ لفظ कृदन्त ہے یعنی اپنے فعل سے

www.taemeernews.com



بنا ہے۔گد (गद्) کے معنی ہیں بولنا یا بیان کرنا۔گدیہ (गद्य) یعنی جو کچھ بولے جانے، بیان کیے جانے یا تلفظ کے لائق ہو۔کسی کلام میں اگر تخلیقی اور جمالیاتی محاسن موجود ہیں اور معنی آفرینی اور اثر انگیزی ہے تو موزوں ہوں یا ناموزوں، بلاشبہ شاعری ہے کاویہ काव्य ہے۔سنسکرت نثر کی تاریخ یجر وید سے شروع ہوتی ہے بان بھٹ बाणभट्ट کا ناول کادمبری कादम्बरी سبندھو کا ناول واسودتا वासवदत्ता اور دنڈی کی داستان دش کمار چرت سب نثری تخلیقات ہیں مگر سب کا شمار کاویہ (काव्य) میں ہوتا ہے ڈنڈی کو دش کمار چرت لکھنے کی داد جس طرح دی گئی وہ بھی قابل غور ہے: कविर्दण्डी कविर्दण्डी कविर्दण्डी न संशयः تین بار دہرا کر، زور دے کر کہا گیا کہ دنڈی شاعر ہیں دنڈی شاعر ہیں دنڈی شاعر ہیں اس میں کوئی شک شبہ نہیں۔سنسکرت میں کاویہ کی ایک صنف چمپو चम्पू بھی ہے جس میں نظم و نثر کا اشتراک ہوتا ہے۔چمپو کاویہ میں بیانیہ مضامین کو نثر میں اور کیفیاتی یا جذباتی مضامین کو نظم میں ادا کرنا بہتر ہوتا ہے مگر شعرا نے اس منطقی اصول کی پابندی روا نہیں رکھی۔

اب ذرا یونان کی طرف نکل چلیں، یونانی زبان کے بعض الفاظ اصطلاحی شان کے ساتھ مغربی شعریات کی اساس بن چکے ہیں مثلاً Techne, katharsis' Memesis , Poesis وغیرہ ذرا سینے پر ہاتھ رکھ کر کہیے کہ ان الفاظ کے ایسے کتنے مترادف ہم نے دیگر زبانوں میں ڈھونڈ لیے ہیں، جو اپنے اصل کو سو فیصد مفہوم بغیر کسی معنوی یا قدری نقصان کے ادا کر سکتے ہوں، یا ہم نے مترادفات کے بجائے مماثلات سے کام چلا لیا ہے؟ ظاہر ہے کہ مزاج، رویہ اور محاورے کا فرق بہت بڑی خلیج ہے، جسے پار کرنا محال ہے۔یونان اور مغرب کا رویہ جوہری، استخراجی، تحلیلی و تجزیاتی ہے وہاں جسم اور مادے کو بنیادی اہمیت حاصل ہے، ہیئت ایک مرکزی قدر و قیمت رکھتی ہے۔مشرق کا رویہ آفاقی، استقرائی، ترکیبی اور امتزاجی ہے۔یہاں روح اور مغز کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔کیفیت اور انجام کو مرکزی قدر و قیمت حاصل ہے۔مشرق میں روح کے بغیر جسم ایک مشت خاک ہے، اور مغرب میں جسم کے بغیر روح محض آسیب۔یونان کی تہذیب Hetaira طوائف، کے کوٹھوں اور شہری ریاستوں کی پروردہ ہے جب کہ عربوں کی تہذیب ریگستان اور اسواق (دیہی بازاروں) کی اور ہندستان کی جنگلوں پہاڑوں آشرموں اور درباروں کی پالی پوسی ہوئی ہے۔

یونان میں فنون نو دیویوں کے تابع تھے، جیسا کہ پہلے بھی ذکر آچکا ہے۔انھیں Muses کہا جاتا تھا۔ Music اور Amusement جیسے الفاظ انھیں کے مرہون منت ہیں۔یہ نو بہنیں تھیں۔اور آسمان کے مالک، باد و باراں کے دیوتا اور بادلوں کے جمع کرنے والے زیوس اور حافظے کی دیوی نموسی نی (Mnemosyne) کی اولاد تھیں۔گویا اس اسطور Myth کے ذریعہ یہ تصور پیش کیا گیا ہے کہ قوت خلاق و زرخیز جب حافظے سے ہم آغوش ہوتی ہے، تب جا کر فنون کی افزائش ہوتی ہے۔یونان میں فنون کا احاطہ ان سب پر ہوتا ہے، جو خیال و جذبہ سے پیدا شدہ اظہارات کی شکل میں ہم تک پہنچتے ہیں۔یونانی لفظ ہے Techne جس کا ترجمہ حرفہ بھی ہے اور فن بھی۔گویا ہنر، دست کاری، کاری گری، اور فن کاری کے درمیان فرق کرنا اور حد امتیاز کھینچنا ضروری ہو گیا۔بہر حال یہ الگ بحث ہے۔تو ان نو دیویوں میں اقلیم فن کی تقسیم اس طرح کی گئی ہے، رزمیہ کالیوپی (Calliope) کے، غنائیہ شاعری یوترپی (Euterpe) کے عشقیہ شاعری

www.taemeernews.com


ایرٹو (Erato) کے، طربیہ شاعری تالیہ (Thalia) کے، المیہ شاعری میل پومی (Melpome) کے، ثنائیہ شاعری پولی ہمنیا (Polyhymnia) کے، مستند رقص و نغمہ یعنی کورس (Chorus) ترپسی کوری (Terpsichore) کے علم ہیئت یورانیا (Urania) کے اور تاریخ کلائیو (Clio) کے ذمہ کی گئی ہے۔ گویا یونانیوں کے نزدیک ہیئت (Astronomy) اور تاریخ (History) بھی فن تھے علم نہیں۔ متذکرہ فنون میں سے سات شعری فنون ہیں، بلکہ شاعری کے سات انواع کو ہی فنون مانا گیا ہے۔ موسیقی اور مصوری بھی شاعری کے ماتحت کر دیے گئے ہیں۔ گویا یونانیوں کے تحت اصل فن تو شاعری ہی ہے۔

افلاطون کی ساری افلاطونیت شعر کی قوت اور اثر انگیزی کے آگے لرزہ براندام رہتی تھی۔ اسے پہلوانوں، سورماؤں اور سپاہی پیشہ جنگجو بہادروں کا خوف نہ تھا۔ وہ تو ان نقل کی نقل کرنے والے، خود سر، سرکش، بے مہار اور آزاد نفس لوگوں سے خائف تھا جنھیں شاعر کہا جاتا تھا وہ اچھی طرح جانتا تھا کہ یہ سر پھرے کسی منطق، آئین، انتظام اور انضباط کی حدود میں نہیں لائے جا سکتے تھے، اور صرف اپنے فن کے داخلی نظم و ضبط ہی کے تابع رہ سکتے تھے۔ اور پھر جذبہ و خیال کو زنجیر پہنانا، ناممکن ہے، خواہ زنجیر سونے ہی کی کیوں نہ ہو۔ افلاطون جیسا جیّد عالم اور مدلّل فلسفی بھی شاعر کے سلسلے میں تضاد کا شکار ہو گیا۔ ایک طرف وہ شاعر کی نغمہ سرائی اور شعر گوئی کی صلاحیت کو آسمانی قوت کا مظہر اور فوق فطرت نعمت مانتا ہے تو دوسری طرف شاعر کے فن کو نقل کی نقل کہتا ہے۔ افلاطون اپنی مثالی ریاست[1] (Republic) میں شاعر کے لیے کوئی جگہ نہیں نکال پاتا اور مشورہ دیتا ہے کہ شعرا کی گلپوشی اور مناسب اعزاز کرنے کے بعد انھیں باعزت طریقے سے ریاست بدر کر دینا ہی بہتر۔

افلاطون کا شاگرد ارسطو اس سے زیادہ ہوشمند ثابت ہوا ہر چند کی اس نے اپنے استاد کی براہ راست تردید کرنے کی بے ادبی اور بدتمیزی تو نہ کی لیکن شاعری اور شاعر کی ماہیت، اصول کار اور افادیت سے بڑی تفصیل کے ساتھ بحث کی اور شاعر کو سماج کے مخالف یا غدار کہنے کے بجائے تزکیۂ نفس کرنے والا طبیب اور سامان راحت فراہم کرنے والا ثابت کیا۔ ارسطو کا نظریۂ تزکیۂ نفس (Katharsis) اور تصور المیہ (Tragedy) شعریات و انتقادیات ہی میں نہیں نفسیات و جمالیات میں بھی زبردست عطیہ ہے۔ انسانی جذبہ و فکر کے باب میں اظہار علویت کے ضمن میں ارسطو کے یہ گرانقدر نظریات بہت کارآمد ثابت ہوتے رہے ہیں۔ ارسطو نے شاعری میں مثبت سماجی اور اخلاقی اقدار کی نشاندہی کرنے کے گُر بتا کر شاعری کو اس کا کھویا ہوا منصب پھر سے دلا دیا۔

ارسطو کے یہاں ڈراما ایک اہم صنف شعر ہے۔ سامی نسل کی قوموں میں ڈرامے کا کوئی تصور نہیں ملتا اس لیے عربوں کو جب ارسطو کے نظریات اور اس کی شعریات سے متعارف کیا گیا، تو ڈراما اور ایکٹر جیسے تصورات کو قبول کرنے میں انھیں بنیادی دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا یہ دونوں تصور ان کے لیے ایک دم اجنبی تھے، اور ان کی فطرت اور مزاج سے موافقت نہ رکھتے تھے۔ یہ مشکل اور سخت ہو گئی اس لیے کہ ارسطو کی

---

[1] افلاطون کے جس تصنیف کے عنوان کا ترجمہ ریاست یا جمہوریہ (Republic) کیا جاتا ہے، اس کا اصلی یونانی نام ضروری ہے۔

www.taemeernews.com



بوطیقا سے عربوں کا تعارف اسلام کے عہد عروج میں ہوا جب دیوی دیوتا عربوں کی زندگی اور تہذیب سے
ہوا ہو چکے تھے اور بڑی شدید قسم کی توحید اور وحدانیت نے ہیرو کا تصور بھی پیدا نہ ہونے دیا تھا۔ اس
لیے ابن رشد کو بوطیقا کے ترجمہ کے دوران میں ان تصورات کو عربوں کے لیے قابل قبول ہی نہیں قابل فہم
بنانے میں بھی بڑی دقت کا مقابلہ کرنا پڑا تھا۔ اس لیے ابن رشد کو بعض لازمی بدعتوں اور ایجاد بندہ سے
کام لینا پڑا۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے "ارسطو سے ایلیٹ تک" ارسطو کے تعارف میں بڑی صحیح رائے قائم کی
ہے کہ عربوں میں ارسطو کی بوطیقا کے بجائے اس کی ریطوریقا (Rhetoric) زیادہ مقبول ہوئی۔ میں بھی
اس رائے سے اتفاق کرتا ہوں کیوں کہ خطابت، بلند آہنگی، جوش بیان اور شوکت الفاظ عربوں کی گھٹی میں
پڑا تھا اور فن تقریر بھی ان کے یہاں کلام کے ضمن میں شمار کیا جاتا تھا۔ دراصل عربوں کی روایت فن ملفوظ
بھی متلفظ یا متکلم لفظ (Spoken Word) کی روایت ہی تھی۔

عربی میں ملفوظ اظہارات کو جن میں جمالیاتی اور "تخلیقی" شان ہوتی تھی، شعر یا کلام ہی کہا جاتا
تھا۔ لفظ ادب کی تاریخ یوں تو عہد نبوی سے ہی شروع ہو جاتی ہے، لیکن اپنے موجودہ مروجہ مفہوم میں،
لٹریچر کے مترادف کے بطور، ادب کی اصطلاح کا رواج بہت پرانا نہیں ہے۔ ڈاکٹر عبدالحلیم ندوی اپنی تصنیف
عربی ادب کی تاریخ، میں اطلاع بہم پہنچاتے ہیں۔

حضرت علیؓ سے روایت ہے کہ آپ نے رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم سے فرمایا: کہ یا رسول اللہ نحن
بنواب واحد ونراک تکلم وفود العرب بمالا نفہم اکثرہ یعنی اے رسول اللہ ہم سب ایک ہی ماں باپ کی اولاد ہیں
لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ آپ عربوں کی وفدوں سے ایسی زبان میں گفتگو کرتے ہیں جس کا بیشتر حصہ ہماری سمجھ
میں نہیں آتا۔ تو آپ نے فرمایا کہ ادبنی ربی فاحسن تادیبی یعنی مجھے میرے رب نے تعلیم دی ہے اور بہترین
تعلیم دی ہے۔

ڈاکٹر ندوی کی تحقیق کے مطابق رسول اللہ نے ادبنی کا لفظ علمنی کی جگہ استعمال کیا ہے اموی
دور میں معلمین کو مودب کہا جاتا تھا۔ آٹھویں صدی عیسوی کے عالم اور صاحب طرز انشا پرداز و نثار
جاحظ ادب کو علوم و فنون کے منتخاب کا نچوڑ قرار دیا تھا۔ اس نے کہا تھا کہ مروجہ فنون میں سے
تھوڑے کو بقدر ضرورت استعمال کرنے کو ادب کہتے ہیں۔

عربی میں نثر کے معنی ہیں بکھیرنا جب کہ نظم کے معنی ہیں ضابطے میں لانا، ترتیب دینا، مجتمع کرنا۔ لفظ
نظم آج تک شاعری کے مترادف کے بطور استعمال ہوتا ہے۔ سنسکرت یونانی، اور عربی میں نظم اور نثر کے
درمیان وہ تعصب اور تفریق نہیں برتی جاتی جو مغرب میں نظر آتی ہے۔ سولھویں صدی کا فرنچ شاعر پیئرے
درونسارڈ Pierre de Ransard نظم اور نثر میں جانی دشمنی کا اعلان کرتا ہے۔ لفظ Prose لاطینی کے
Prorsa ہی کی ایک شکل ہے، جس کے معنی ہیں راست اور سیدھا Straight & Direct۔ بہرحال
اسواق میں جس نثر سے سابقہ پڑتا ہے وہ سجع تھی۔ یعنی سجائی۔ مترنم روانی والی قافیوں کی پازیبیں
چھنکاتی ہوئی، پر تکلف اور مہذب مشرق کے قدما اور متوسطین الہام کے بڑے قدرداں
تھے۔ انھیں کلام مجذوب بہت مقتدر معلوم ہوتا تھا۔ مغرب میں

www.taemeernews.com



بھی Inspired اور Possessed شعرا اور نثر نگاروں کی اتنی ہی قدر تھی، جتنی مشرق میں بہر طور مشرق میں الفاظ کی خوبصورتی دلکش نشست و برخاست، خوش آہنگی، تحیر آمیز کیفیت، سماں باندھ دینے کی قوت، چُست بندش اور اثر انگیزی پر جان دی جاتی تھی۔ اور اس طرح کی خوبیوں سے معمور اظہارات کو، بلا تفریق نظم و نثر، منجملہ شعر تسلیم کر لیا جاتا تھا۔ برجستگی اور بدیہہ گوئی کو اور حاضر جوابی کو اپنے آپ میں ایک فن مانا جاتا تھا اور اس کی بڑی قدر تھی۔

اس سلسلے میں شاید ایپی کیورس Epicurus کا یہ مقولہ تحت الشعور میں کارفرما رہتا تھا:
"سب سے بڑی نعمت کی تخلیق اور اس سے لطف اندوزی کی ساعت ایک ہوتی ہے":
(The great blessing is created and enjoyed at the same moment)

ادب یا لٹریچر کا مترادف سنسکرت میں لفظ साहित्य ہے۔ باہم کرنے والا Together-ness کا احساس دلانے والا۔ یہ تو ہوئے साहित्य کے لغوی معنی۔ لیکن اصلاحی معنی ہیں: साहित्यम्، भाव، सहितयो शब्दार्थयो جس میں لفظ اور اس کے معنی دونوں باہم ہو جائیں، وہ ساہتیہ ہے۔ لفظ اور معانی کے باہم ہونے سے شاید مراد یہ ہے کہ جو مافی الضمیر یا مافیہ کو پوری طرح ادا کردے۔ معانی کی مکمل اظہار کرنے والے الفاظ کا جامع ہی گویا साहित्य ہوا۔ شعر میں لفظ تفاعلی ماہیت رکھتا ہے۔ یعنی لفظ اور معنی کی اہمیت اتنی نہیں ہوتی جتنی ان کے محل استعمال کی اور کہنے کے ڈھنگ کی۔ بل دیو اپادھیائے बलदेव उपाध्याय اپنی تصنیف "سنسکرت آلوچنا (आलोचना)" میں کہتے ہیں کہ شبد تین طرح کے ہوتے ہیں۔ وید شبد (वेद शब्द) فرمان یا حکم کی حیثیت رکھتا ہے اور بدلا نہیں جا سکتا۔ شاستر شبد (शास्त्र शब्द) میں معنی کی اہمیت ہوتی ہے اور وہ صرف صلاح دیتا ہے، اور کاویہ شبد काव्य शब्द میں نہ لفظ کی اہمیت ہوتی ہے نہ معنی کی بلکہ اس کے تفاعل व्यापार کی، کہنے کے ڈھنگ کی۔ روزمرہ میں تو سازوسامان، سامگری सामग्री ہی کو ساہتیہ کہہ دیتے ہیں۔ ساتویں صدی عیسوی میں بھرتری (भर्तृहरि) نے ساہتیہ لفظ کا استعمال کیا تھا۔

साहित्य संगीत कला विहीना
साक्षात पशु पुच्छविषाण हीना

یعنی جو شخص ساہتیہ اور سنگیت جیسے فنون سے عاری ہے وہ ایسا حیوان ہے جس کے پونچھ اور سینگ نہیں ہوتے۔ یہاں اور اس کے علاوہ بھی ساہتیہ کا لفظ کاویہ काव्य کے لیے ہی استعمال میں آتا رہا۔ چودہ ودیاؤں میں سے پانچویں ودیا ساہتیہ ہے کاویہ میمانسہ काव्य मीमांसा کے مطابق पंचमी विद्या साहित्य धर यायावरीयः پانچویں علم ساہتیہ کے جاننے والے مست قلندر، سادھو سنیاسی، بیراگی، خانہ بدوش، گھمکڑ لوگ ہیں۔ گویا کہ ساہتیہ سے رشتہ رکھنے والوں کی قسمت میں قلندرانہ آوارگی، دیوانگی اور دربدری ہمیشہ سے رہی ہے۔ ان کے ہونٹوں پر ہمیشہ سے یا وحشت کا نعرہ رہا ہے بھگت کبیر کی بولی میں ساہتیہ گویا سد گھکڑی بانی کا نام ہے۔ ایک بات اور نوٹ کرنے کے لائق ہے کہ ساہتیہ کو کلا نہیں ودیا مانا گیا ہے یعنی فنون کے بجائے علوم کے صیغے میں رکھا گیا ہے۔ آنند وردھن، (نویں صدی عیسوی)، راج شیکھر (دسویں صدی عیسوی)، وشوناتھ (پندرھویں صدی عیسوی) وغیرہ کے یہاں

www.taemeernews.com



ساہتیہ لفظ ملتا ہے۔ لیکن یا تو علم شعر کے لیے یا خود شعر (شاعری کے لیے آج کل اسے جس لفظ لٹریچر کے مترادف کے طور پر برتا جا رہا ہے، بڑی زبردستی کی بات ہے۔ ساہتیہ کا اس میں کوئی گناہ نہیں۔

لٹریچر آج کل فیشن میں ہے۔ دراصل اردو میں شعروادب کے تصور کے بارے میں افراتفری اور حواس باختگی اس وقت پیدا ہو چکی تھی، جب ہمارے بزرگوں جیسے حالی وغیرہ نے شاعری ادب اور فن کے بجائے پوئٹری، لٹریچر اور آرٹ کا استعمال کرنا شروع کر دیا تھا اور مغربی اصطلاحوں کو بے تکلف اور بلا ضرورت داغنے لگے تھے۔ ان کا مقصد اپنی شاعری اور اپنی تحریروں کو انگریز بہادر کے لیے قابل فہم اور ان کی پسند کے مطابق بنانا تھا۔ اردو نے بھی اپنی ہم وطن زبانوں کی طرح اپنے اظہار کے پیکر اور اصناف اپنی دھرتی اور اس کے لوگوں کے بجائے مغرب سے منتخب کیے اور بجائے اس کے کہ قصہ، کہانی، داستان، حکایت وغیرہ کو حسب حال بنانے مختصر افسانہ، ناول، ڈراما اور رپورتاژ وغیرہ کے آگے سر تسلیم خم کرتی رہی۔ ارے صاحب جاپان بھی تو ہے۔ سائنس ٹیکنولوجی اور صنعت میں کہاں مغرب سے پیچھے ہے؟ الیکٹرانکس میں تو مغرب کے بھی کان کترتا ہے۔ مگر جاپانیوں نے ہائیکو (Haiku) اور کابی کو کہاں ترک کیا؟ اپنی تقریب چائے نوشی کی رسم ـــــ کہاں چھوڑی۔ ایذرا پاؤنڈ (Ezra Pound) ہائیکو کا رسیا تھا اور مغرب میں کابی بھی کم مقبول نہیں۔

اور ہمارے بزرگ مولانا محمد حسین آزاد نے اردو شاعری کے باغ کو پھر سے لہلہاتے ہوئے دیکھنے کے لیے مشورہ دیا تھا۔

> "ہمت اور تدبیر کو خدا نے بڑی برکت دی ہے۔ صورت یہی ہے کہ ایشیا میں ایسے کمالوں کی رونق حکام کی توجہ سے ہوتی ہے۔ شاعروں کو چاہیے کہ اسے (شاعری کو) حاکموں کے کارآمد یا ان کی پسند کے قابل بنائیں۔ ایسا کریں گے تو شعر کہنے والوں کو کچھ فائدہ ہوگا اور جس قدر فائدہ ہوگا، اسی طرح چرچہ زیادہ ہوگا۔ اسی قدر ذہن اور فکر جودت کریں گے اور دلچسپ ایجاد اور خوشنما اختراع نکالیں گے۔ اسی کو ترقی کہتے ہیں۔"

آب حیات صفحہ ۷۹-۷۸

لفظوں سے کوئی جھگڑا نہیں۔ لٹریچر ساہتیہ یا ادب بذات خود برے الفاظ تو نہیں ہیں، اور نہ ان کو برتنے میں کسی قسم کی کوئی قباحت ہے۔ یہ الفاظ نہ تو گالیاں ہیں اور نہ فحش یا عریاں۔ بس ذرا آج کل تحمل تاثیر کے بجائے صحبت اثر زیادہ ہے۔ اس دور میں ہر اصطلاح ایک لیبل ہے۔

ہم پر سیاسی فکر اور سیاسی رویے حاوی ہیں۔ اور سیاست افادیت پرست اور بھوگ وادی ہو گئی ہے۔ اسے تو استعمال کی شے اور استحصال کے امکانات درکار ہیں۔ زندگی، ادب، فن، محنت، سرمایہ، دل، دماغ، سب کچھ سیاسی مقاصد کے لیے آلۂ کار اور وسیلے ہیں۔ جب تمام علوم وفنون انھیں مقاصد پر قربان ہونے یا کیے جانے کے لیے ہیں۔ تو ادب کون سی پنچ پھلاراج کماری ہے۔ ادب اور اس کی تمام اصناف بشمول شعر بھی صاحبانِ اقتدار کے زرخرید غلام ہیں۔ سب جانور برابر ٹھہرے تو کیا گھوڑے کیا گدھے اور کیا ہرن سب کو گھاس لادنی ہے اور بار برداری کرنی ہے۔ گہرائی میں جانا اور امتیازات

www.taemeernews.com



پر غور کرنا مساوات کے فلسفے کے خلاف جانا ہوگا۔ اپنی کتاب Approaches to Literature میں David Daiches کا بیان ہے۔

Aristotle points out that in his days there was no common term applicable to all the ways of employing language both in prose and metrically no term that iscomparable to the modern meaning of the word literature

قابل غور امر یہ ہے کہ ارسطو کے زمانے میں لٹریچر کے مترادف کوئی اصطلاح نہیں تھی یا اس کی ضرورت ہی نہیں تھی۔

انگریزی میں لفظ لٹریچر اپنے مروجہ معنوں میں دو ڈھائی سو برسوں سے پہلے نظر نہیں آتا، یہ اور بات ہے کہ اس لفظ کا چلن چودھویں صدی عیسوی میں شروع ہو چکا تھا۔ اس کے بجائے پہلے Litterature ہوا کرتے تھے کیوں کہ یہ لاطینی لفظ Littera سے ماخوذ ہے جس کے معنی ہیں حرف۔ حروف کو ملانے اور ترتیب دینے کا عمل Litterature ہوا۔ ظاہر ہے کہ یہ لفظ تحریر، کتابت اور طباعت کے رواج کے بعد کا ہے۔ بول چال میں تو حروف کو نہیں الفاظ کو ترتیب دیا جاتا ہے۔ لٹریچر کا تعلق مکتوبہ اور مطبوعہ لفظ سے ہے، اور اس کا اطلاق بھی لکھنے والوں سے زیادہ پڑھنے والوں پر ہوتا ہے۔ مشرق میں صاحب طرز تو ہوتا ہے صاحب حرف نہیں ہوتا۔ (Man of Letters) اس کا برتاؤ تخلیقی یا اشاعتی (Transmitting) سرے پر نہیں تحصیلی یا رسیدی یا استقبالی Reception کے سرے پر ہوتا ہے۔ اس کا تعلق Poesis سے بہت دور کا ہے اور اسے تلاش کرنے کے لیے بڑی پیچیدا اور کھینچ تان والی تجزیہ کاری درکار ہے۔ بطور جملۂ معترضہ معتزا اور ثقہ سید امیر علی کا ایک جملہ نذر ہے جو بظاہر غیر متعلق ہے: Literature did not like Music Art or poetry Receive much encouragement from the Ommeyades (History of the Saracens pp 205

اور صاحب یہ دور تو علوم و فنون کی نئی پیوند کاری اور روش بندی کا ہے۔ تمام علوم کی ذریت بالغ اور خود مختار ہو گئی ہے اور ہر ایک نے اپنی شناخت الگ قائم کر لی ہے۔ آج سے پچاس برس پہلے انتظام عامہ، بین الاقوامی تعلقات، ڈپلومیسی تو دور، خود سیاسیات الگ شعبہ نہ تھا سائنس بھی اس قدر شاخ در شاخ کہاں تھا۔ تاریخ فن کی حد بندی سے نکل کر ایک انسانی سائنس بن گئی۔ اس لیے حالات کے منطق کا تقاضہ ہے کہ منثور اظہارات کو منظوم اظہارات سے علاحدہ مستقل بالذات فن مان لیا جائے۔ جب موسیقی اور مصوری کو ادب کا صیغہ نہیں مانا جاتا تو شاعری نے کیا قصور کیا ہے۔ اس ام الفنون کو اپنی ذریت کے ساتھ دنیا دار کیوں بنایا جائے۔

مانا کہ حرف و لفظ کو زمانے کا ساتھ دینا ہے، عصری آگہی اور ارباب حل و عقد کی بصیرت کا ابلاغ کرنا ہے۔ حقائق و واقعات کی افہام و تفہیم کرنی ہے اور اس کے تناظر کی اجمال و تفصیل پیش کرنی ہے۔ اس فریضہ کو انجام دینے کے لیے نثر کا نہایت کارآمد، سریع التاثیر اور زود فہم حربہ موجود ہے اور کمربستہ

www.taemeernews.com



بھی ہے۔ اس کا شاستر الگ سے تیار کیا جائے۔ شاعری بھی یہ خدمت کرے گی، مگر اپنے ڈھنگ سے وہ تو واردات و تجربات کا جوہر اور عطر ہی پیش کر سکتی ہے۔ وہ تو مسرت اور بصیرت کو ہی غذا پہنچا سکتی ہے۔ اس کی دنیا ہی الگ ہے۔ وہ تو ناممکنات میں بھی احتمالات کی تلاش میں لگی رہتی ہے۔

شاعری کی ابتدا خواہ عملِ محبت کی ہمت افزائی کے لیے لگائی جانے والی آوازوں کی شکل میں ہوئی ہو خواہ اپنے معبودوں کی حمد و ثنا میں انھیں خوش کرنے کے لیے دہرائے جانے والے موزوں یا ناموزوں کلمات کی صورت، خواہ نامکمل خواہشات کی تکمیل کے لیے جادو کے منتروں کے روپ میں انسان کو اس کی موجودہ حالت اور کیفیت سے اوپر اور الگ اٹھانا شاعری کا پہلا فریضہ رہا ہے۔ وہ ماورا میں ہی مداوا ڈھونڈتی رہی ہے۔ نثر میں لکھے گئے متصفی ادب ـــــ ناول اور ڈرامے کی حقیقت اور شاعری کی حقیقت میں زبردست فرق ہے۔ شاعرانہ عدل یعنی (Poetic Justice) کا تو تصور ازل سے ہی جدا ہے۔ شاعر خانۂ عنکبوت کا معمار ہے۔ وہ تو خود خور حیوان ناطق ہے۔ ہر چند ہوس زر، حب جاہ اور جبر حالات اسے کبھی شاہوں کے آگے سربسجود ہونے تو کبھی دولت مند تاجروں کے آگے ہاتھ پھیلانے پر مجبور کر دیتے ہیں، شاعر کی اصل قرابت داری فقیروں، درویشوں، مجذوبوں، قلندروں، رشیوں اور سادھوؤں سے ہے۔ شاعری کی تخلیق، اس کی لے، اس کا لحن، اس کا جذباتی مزاج، اس کا ٹھوس طریق اظہار، اس کی محسوس لفظیات، اس کی مترنم روانی اور اس کی لن ترانی کی شان ہی الگ ہے۔ شاعری کو شعریت کی ضرورت ہے، نہ کہ ادبیت کی۔ اس کے اور ادب کے درمیان اگر کوئی شے مشترک ہے تو وسیلۂ زبان مگر کیا مورتی بنانے والے اور برتن بنانے والے کے درمیان مٹی مشترک نہیں ہوتی؟ کیا سنگ تراش اور معمار کے درمیان پتھر مشترک نہیں ہوتا؟ کیا مصور اور رنگ ریز کے درمیان رنگ مشترک نہیں ہوتے؟

www.taemeernews.com

www.taemeernews.com



# ۲

مشرق و مغرب کے تصورات کی پیوندکاری سے پیدا ہونے والے مخلوط النسل پودوں کے خارزار میں ذہن کے پانو لہولہان ہیں۔ مگر کیا کیا جائے۔ ہونی تو ہو کر رہتی ہے۔ پسے ہوئے نمک اور پسی ہوئی شکر کو چکھے بغیر دیکھ کر پہچاننا ناممکن ہے۔ اردو شاعری کے عطار کے لونڈے ان دونوں کو ملا کر ہی مانے کہ لونڈوں کو کن کوّے بازی کی جلدی تھی۔ ستم بالائے ستم یہ کہ یہ نمک اور شکر اسی خارزار کے مخلوط النسل پودوں کی جڑوں اور چھالوں ہی کی بھسم تو تھی جس میں ہمارے ذہن کے پانو لہولہان ہو رہے ہیں۔

اردو زبان کی کس مپرسی کے عالم میں نظم و نثر کی درگت کا ماتم کیا کریں کہ خود اردو والے مفلوک الحال اور بے یار و مددگار پھر رہے ہیں۔ وہ تو بھلا ہو مشاعروں، فلموں، قوالیوں اور دیوناگری رسم الخط میں چھپنے والے سستے انتخابوں کا کہ اردو کا نام تو زندہ ہے۔ زبان سرکاری رحم و کرم، سخاوت اور سرپرستی کے بل بوتے پر نہیں چلتی۔ زبان کی زندگی کا انحصار اُس کی کاروباری افادیت اور سماجی ترسیل کی قدرت پر رہتا ہے۔ بازار، دفتر، کارخانے، عدالت، ہوٹل سینما، ماس میڈیا کے تمام وسائل اور شادی بیاہ موت میت اور دیگر سماجی اور اجتماعی مواقع پر استعمال میں آنے والی زبان رائج رہتی ہے۔ ترس کھا کر اور "سارے جہاں سے اچھا ہندوستاں ہمارا" جیسا ترانہ اور "انقلاب زندہ باد" جیسا نعرہ دینے کی بخشش کے طور پر اردو کو بارہویں منزل پر کمرہ دے دیا گیا مگر ایسی حالت میں جب لفٹ خراب ہے اور اپنے بوسیدہ، جذباتی اور سیاسی مصالح سے الگ ہٹ کر دیکھیں تو اردو اور سنسکرت دونوں کے مقدرات میں فرق نظر نہ آئے گا۔

ادب اور شاعری پڑھنے اور سننے والوں کے دم قدم سے قایم رہتے ہیں نہ کہ مدرّسوں، مدیروں، ناقدوں اور ناشروں کے رحم و کرم پر۔ ایسی زبانوں میں شعر و ادب کے ان کاہنوں اور پروہتوں کی بن آتی ہے۔ جن میں سامع اور قاری کا وجود موہوم سے موہوم تر ہوتا جاتا ہے اور تخلیق ایک مخصوص اور محدود حلقے کی تفنن طبع کے لیے کی جاتی ہے۔ اردو میں بھی تنقید کے مزے آگئے۔ نقاد نے کہنے اور لکھنے والے اور سننے اور پڑھنے والے کے درمیان مفاہمت کے پُل تعمیر کرتے کرتے ٹرافک کے سپاہی کا رول ادا کرنا شروع کر دیا ہے اور اردو کا نقاد شعر و ادب کے راہگیروں کا خضرِ راہ بن بیٹھا ہے۔ نثر اور تنقید نے بھی شاعری کی روش اختیار کی اور ایک بھول بھلیاں میں پھنستے چلے گئے بیچارے سامع اور قاری۔ ایلن ٹیٹ (Allen Tate) کا ایک مقولہ وساٹ جونیر اور کلینتھ برُوکس کی کتاب لٹریری کرٹسزم کے صفحہ ۶۷۲ پر اس طرح نقل کیا گیا ہے۔

www.taemeernews.com



When the center of things disappears, the arts of poetry become THE ART OF POETRY. And in an advanced stage of the evil, in the XIXth century and today, we get the me'largedes genres, one art living off another .... Painting tries to be music, poetry leaves upon painting; all the arts strive towards the condition of music; till at last seeing the mathematical structure of music, the arts become geometrical and abstract and destroy themselves.

"جب اشیا کا مرکز غائب ہو جاتا ہے، شاعری کے فنون شاعری کا فن بن کر رہ جاتے ہیں۔ ادبدی کی انتہائی منزل پر انیسویں صدی میں اور آج کل ہم دیکھتے ہیں کہ ایک فن دوسرے کی حدوں میں مداخلت کر رہا ہے... مصوری موسیقی بن رہی ہے اور شاعری مصوری کے کندھوں پر جھک رہی ہے، تمام فنون موسیقی کے شرائط فن کی تکمیل کرنا چاہ رہے ہیں بالآخر موسیقی کی ریاضیائی ساخت کو دیکھ کر تمام فنون اقلیدسی اور تجریدی شکل اختیار کرنے کی کوشش میں اپنے آپ کو تباہ و برباد (نیست و نابود) کر رہے ہیں۔"

مشرق اور مغرب کے ذہنی، فکری، حسی اور نفسیاتی رویے بنیادی طور پر مختلف ہیں۔ مشرقی شاعری کا آہنگ اور لہجہ مغربی شاعری کی ضد ہے۔ تصورات اور مصطلحات میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ مترادفات کی تلاش میں جلد بازی اور ان کی تعریفات کے سلسلے میں احساس کمتری نے باتوں کو بہت الجھا دیا ہے۔ تشبیہہ، زور بیان، خطابیہ آہنگ اور گھن گرج کو مذموم قرار دیا گیا ہے۔ جو مشرق کی لسانی اور جمالیاتی عادت اور شاعرانہ رویے کے خلاف گمراہ کن عمل ہے۔ افسوس تو اس بات کا ہے کہ ہمیں احساس بھی نہیں کہ ہم اپنے آپ کو کتنے قیمتی سرمائے سے محروم کر رہے ہیں۔ مغربی تعلیم کے چلن کے ساتھ ہم فارسی عربی سنسکرت کے بجائے انگریزی پڑھنے لگے اور انگریزی میں سوچنے لگے۔ اصطلاحات کے مترادفات ڈھونڈ تو نکالے مگر تصورات اور مفاہیم کو مغرب سے درآمد کیا۔ بالکل مترادف اصطلاح نہ ملی تو ملتی جلتی کام چلاؤ اصطلاح ڈھونڈ نکالی یا گڑھ ڈالی۔ چلنے کو تو کام چل گیا مگر یہ نکتہ ہم فراموش کر گئے کہ ہر لفظ کا ایک کلچر ہوتا ہے، ایک فضا ہوتی ہے، ایک تاریخ ہوتی ہے، ایک کردار ہوتا ہے۔ شاخ گل پر چہکنے والی بلبل کی صدا اور قفس میں بند بلبل کی آواز اور لہجے میں بڑا فرق ہوتا ہے، تحت نغمہ خود نغمے سے کم اہمیت نہیں رکھتا۔ طنبور سے (تانپورے) کے بجائے ہارمونیم کے استعمال سے کتنے غنائی نقصانات ہوتے ہیں کسی مغنی سے پوچھیے۔

کیا ہرج ہے مبادیات کا آموختہ کر ڈالا جائے۔ شاعری آخر ہے کیا؟ ادب ہے؟ منجملہ فنون لطیفہ ہے؟ یکے از علوم مروجہ ہے؟ قائم بالذات ہے؟ قائم بالغیر ہے؟ مقصود بالذات ہے؟ مقصود بالکیف ہے؟

ہندستان کے قدیم مفکروں نے ناگرکوں (नागरिक) یعنی اشراف شہر کے لیے کلا کا تصور پیدا کیا تھا۔ واتسیاین (वात्स्यायन) نے اپنے کام سوتر (कामसूत्र) میں چونسٹھ شہوانی کلاؤں کے علاوہ چونسٹھ غیر شہوانی کلاؤں کی تفصیل پیش کی ہے۔ ان کلاؤں کو جاننے اور ان پر مہارت حاصل کرنے والا ناگرک شائستہ مہذب اور خوش سلیقہ سمجھا جاتا تھا۔

www.taemeernews.com



آئیے ان چونسٹھ کلاؤں کی فہرست پر نظر ڈالی جائے کہ چونسٹھ تک گن کر کلا کا تصور روشن ہو سکتا ہے۔

(۱) گانا (۲) بجانا (۳) ناچنا (۴) تصویر بنانا (۵) بھوج پتے پر کوئی ایسا ڈیزائن اسٹینسل (stencil) کرنا جسے ماتھے پر اتارا جاسکے (۶) فرش پر چاول کے دانوں اور پھولوں سے آرایشی نمونے بنانا (۷) گل کاری (۸) دانتوں، بالوں، ناخنوں، جسم اور لباس کو رنگنا (۹) جامداری (بستر رنگانا اور دیوان سجانا) (۱۰) جل ترنگ (۱۱) پانی کے کھیل (۱۲) جنتر منتر گنڈے تعویذ کا استعمال (۱۳) ہار بنانا (۱۴) سر کی آرایش (۱۵) لباس کا حسب موقع انتخاب کرنا (۱۶) ہاتھی دانت اور سنگ مرمر کے چورے سے کپڑوں کی زیبایش (۱۷) عطر بنانا اور رگانا (۱۸) زیور سازی (۱۹) نظر بندی اور جادو کے کھیل (۲۰) لیپ اور مرہم بنانا (۲۱) شعبدہ بازی (چیزوں کو اڑا لینا اور غائب کر دینا) (۲۲) رکابداری (۲۳) مشروبات بنانا (۲۴) رفوگری اور کشیدہ کاری (۲۵) خیاطی (۲۶) وینا اور ڈمرو بجانا (۲۷) پہیلیاں بنانا اور بوجھنا (۲۸) بیت بازی (۲۹) روانی اور بے تکلفی کے ساتھ سپاٹے سے ایسے اشعار پڑھنا جن میں ایسے الفاظ استعمال کیے گئے ہوں جو زبان توڑ، لب مروڑ اور دقیق تلفظ والے ہوں اور جن کی روش ٹیڑھی میڑھی ہو (۳۰) رزمیوں اور طویل نظموں مہاکاویوں ([illegible]) سے منتخب اشعار پڑھنا اور دہرانا (۳۱) ناٹکوں اور داستانوں کو ازبر سنانا اور ان کے مکالموں اور قصّے کو ادا کرنا (۳۲) طرحی مصرعے پر تین مصرعے لگا کر تضمین کرنا (۳۳) کرسیاں اور چارپائیاں بننا (۳۴) دھات، ہاتھی دانت، ہڈی اور لکڑی کے مصنوعی آلات تو اصل بنانا (۳۵) بڑھئی گری (۳۶) معماری (۳۷) زر و جواہر کی پرکھ (۳۸) رنگ سازی اور رنگریزی (۳۹) باغبانی (۴۰) کپڑے اس سلیقے سے پہننا کہ ان کے عیوب چھُپ جائیں (۴۱) پانسا پھینک کر کھیلے جانے والے کھیلوں میں مہارت (۴۲) چوسر کھیلنا (۴۳) کھلونے اور گڑیاں بنانا (۴۴) علم مجلسی (۴۵) رزم و بزم میں کامیابی کے گُر جاننا (۴۶) ورزشیں اور کسرتیں (۴۷) مرغ بازی، تیتر بازی، بھینڈھے لڑانا (۴۸) طوطا اور مینا کو پڑھانا (۴۹) آرایش گیسو (۵۰) خفیہ نویسی (۵۱) حروف کی ترتیب بدل کر جملے کو روانی کے ساتھ ادا کرنا (۵۲) دوسرے علاقوں اور صوبوں کی زبانوں اور بولیوں پر قدرت (۵۳) پھولوں کی ڈولیاں اور پالکیاں بنانا اور سجانا (۵۴) اعمال سفلی (۵۵) سواری میں کام آنے والے، کنوئیں سے پانی کھینچنے میں معاون اور زور آزمائی میں مددگار اوزاروں اور ہتھیاروں کو بنانا اور تیار کرنا (۵۶) حافظے کی چستی اور برجستگی (۵۷) ایک گروہ کتابوں میں سے کچھ پڑھ کر سنائے تو دوسرا گروہ اسے ایک بار سن کر فوراً دہرا دے (۵۸) پھولوں سے لکھے ہوئے ادھورے مصرعے کو پورا کرنا (۵۹) صرف و نحو کا علم (۶۰) لغات علم (۶۱) علم عروض (۶۲) بہروپیا پن اور سوانگ بھرنا (۶۳) لباس کا سلیقہ (۶۴) زرگری۔

چونسٹھ تک گنتی تو پوری ہو گئی مگر یہ احساس ضرور ہوا کہ بعض کلائیں دہرائی گئی ہیں اور صیغہ بندی میں جلد بازی سے کام لیا گیا ہے۔ بہرحال ان کلاؤں میں ایسی بھی ہیں جنھیں "شلپ" ([illegible]) کہنا مناسب ہے۔ بعض "ودیائیں" ([illegible]) ہیں اور بعض "کریڑائیں" ([illegible])۔ ایک بات البتہ صاف ہے کہ "آرٹ" کا مغربی تصور اور "کلا" کا ہندستانی تصور مماثلت نہیں رکھتا۔ کلاؤں کا ذکر بھی ہندستانی شعریات کی کتابوں میں کم ہی ملتا ہے ہرچند کہ مختلف مفکرین کی چونسٹھ کلاؤں کی فہرست میں اختلاف ہے لیکن کلاؤں کی تعداد اور اصول میں فرق نہیں ان کلاؤں کو اگر نئے صیغوں میں رکھا جائے تو کچھ اس طرح ہوگا (۱) جسم اور اعضائے جسم سے متعلق (۲) آرایش زیبایش سے متعلق (۳) لہو و لعب اور تفریح سے متعلق (۴) الفاظ اور آواز کے اظہارات سے متعلق (۵) دستکاری اور ہنر سے متعلق (۶) شعبدہ بازی، نظر بندی اور جادوگری سے متعلق (۷) رقص و نغمہ سے متعلق۔

عربوں نے بھی فن کا کوئی اصطلاحی تصور پیش نہیں کیا ہے۔ کبھی ہنر تو کبھی ضوابط علم کو فن کہا گیا ہے۔

www.taemeernews.com



آج بھی مشرقی درسگاہوں میں اور خاص طور پر ان کے کتب خانوں میں حدیث بھی فن ہے اور فقہ بھی، منطق بھی کلام بھی، تاریخ بھی۔ گویا فن Craft کے معنی میں آیا ہے اور Discipline کے معنی میں بھی، ابنِ اثیر نے بہت سے ایسے اعمال کو "حرفہ" میں شمار کیا ہے جو دراصل علم کے صیغے میں رکھے جانے تھے۔ یونانیوں نے Techne کی اصطلاح استعمال کی ہے جو فن سے زیادہ ہنر اور کاریگری یعنی حرفہ سے زیادہ قریب ہے۔

ہم دیکھ رہے ہیں کہ فنون کے زمرے میں وہ تمام عوامل و تشکیلات آجاتی ہیں۔

(۱) جن کا مصرف وقت گزاری اور خوش باشی ہو اور جو حواسِ خمسہ کے لیے سامانِ عیش مہیا کریں۔

(۲) جنھیں شکل دینے میں محنت ہنرمندی اور کاریگری درکار ہو۔

(۳) جن کا مواد باہر سے حاصل کیا گیا ہے۔

(۴) جن میں تخلیقی عمل کم اور تعمیری اور صناعی کا کام زیادہ ہو۔

(۵) جن کا مخاطب انسان کا جسم اور اس کا سماجی زندگی ہو اور دل و دماغ روح وغیرہ کی طرف اتفاقاً متوجہ ہو جائیں تو ہو جائیں۔

ہیگل کا تصورِ فن استحساسی ادراک پر مبنی ہے۔ (استحساسی ادراک میرا لیا ہوا Anschaung کا کام چلاؤ ترجمہ ہے۔) ہیگل مذہب کو حاضراتی ادراک (VORTSTELLUNG) اور فلسفے کو آزاد خیالی (Free thought) سے متعلق مانتا ہے۔ اس کے یہاں "عین" (Ideal) کو کلی اقتدار حاصل ہے۔ انسان کے فکر و عمل کی ہر صورت اپنے عینی تصور کا پرتو ہے۔ جس عمل کے ذریعے کسی شے کا عینی تصور (Spirit یا idea) مادے کے جامد (Mass) سے اپنے آپ کو آدھا ہی ظاہر کر سکے اسے وہ علامتی فن سے عبارت کرتا ہے۔ قدیم مصر و شام اور گوتھک یورپ کے فنون ہیگل کی نگاہ میں علامتی ہیں۔ فن تعمیر ہیگل کی فکر میں علامتی فن ہے۔ قدیم یونان کی فنی صلاحیت سنگ تراشی اور بت سازی کی صورت میں زیادہ ظاہر ہوئی۔ اس فن میں ہیئت و مواد یکجان ہو جاتے ہیں اور عینی تصور اور اس کی عملی صورت میں ہم آہنگی اور توازن پیدا ہو جاتا ہے۔ عینی تصور اپنی اصل صورت میں مادے سے رونما ہوتا ہے۔ لہٰذا بت سازی، بالخصوص یونانِ قدیم کی بت سازی ہیگل کی نگاہ میں کلاسیکی فن ہے۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ عینی تصور ایک پرشور اور پُرغضب دھارے کی صورت اختیار کر کے خود آگہی کے جوش میں مواد پر حاوی آجائے اور تخلیقِ حُسن کی کوشش پر اخلاقی مقاصد غالب آجائیں۔ ایسا رومانی فن کے سلسلے میں ہوتا ہے مصوری، موسیقی اور شاعری کو ہیگل رومانی فنون میں شمار کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ مصوری، موسیقی اور شاعری کے عوامل میں ان کے معانی و مفاہیم اپنے عینی تصور کے ماتحت رہتے ہیں تا آنکہ ان فنون کا مقصود اپنے منشور پر حاوی آجاتا ہے۔

اثباتیت کے مکتبِ فلسفہ کے بانی اگسٹ کومٹے (August Comte) نے سماجی سائنس اور انسانی علوم (Humanities) کو سائنسی خطوط پر کاربند کرنے کی اولین کوشش کی تھی۔ اس نے فنون کی صیغہ بندی کے لیے یہ اصولِ کار اختیار کیا کہ کس فن میں باہر سے کس مقدار میں ساز و سامان مہیا کیا جاتا ہے اور اور کتنی جسمانی محنت اور طبیعی مہارت سے کام لینا پڑتا ہے۔ ان دونوں کی مقدار جتنی کم ہوتی جائے گی فن کی وہ شکل اتنی ہی اعلا و ارفع ہوتی جائے گی۔ نفاست نزاکت اور لطافت فن کی تعریف کا ایک اہم معیار ہے۔

لوٹزے (Lotze) نے آزادی کی کمی اور زیادتی کو فنون کی درجہ بندی کی بنیاد بنایا۔ تان وہیں ٹوٹتی

www.taemeernews.com



ہے کہ کس فن کو ساز و سامان و مواد سے کتنی آزادی حاصل ہے۔ اس کے نزدیک موسیقی ایک ایسا فن ہے جو خارج کے بندھنوں سے سب سے زیادہ آزاد ہے اور پھر موسیقی کی اقتصادی، جسمانی یا مادی افادیت سب سے کم ہے۔ لوٹزے کی فہرست میں موسیقی کے بعد فن تعمیر، بت گری، مصوری اور شاعری کا درجہ (علی الترتیب) ہے۔ لوٹزے کی منطق کم از کم ہماری فہم سے بالاتر ہے۔

فنون کی صیغہ بندی پہلے فنون مفیدہ اور فنونِ لطیفہ کے اقسام میں کی گئی۔ پھر فنونِ لطیفہ کے دو صیغے بنائے گئے، فنون مشاکلہ اور فنونِ ناطقہ (Shaping and Speaking arts) فنونِ ناقلہ اور فنونِ غیر ناقلہ فنونِ مکانی اور فنونِ زمانی جیسے تصورات بھی قائم کیے گئے۔ شاعری فن ناطقہ، فنِ زمانی اور فنِ ناقلہ قرار پائی۔ آخری مفروضہ قرینِ قیاس اس لیے نہیں کہ شاعری شاعر کے حسی، جذباتی اور شخصی تجربے کو آواز دیتی ہے۔ وہ دنیا اور فطرت کی نقل اس طرح تو نہیں کرتی جیسا کہ مصوری اور بت گری کرتی ہے۔ شاعری صرف جسم اور مادے تک محدود نہیں روح کی وسیع کائنات تک پھیلی ہوئی ہے۔

شاعری انسانی اظہار ضرور ہے مگر فنونِ لطیفہ سے بھی زیادہ نازک، سبک، لطیف اور پراسرار اظہار ہے۔ اس کا مقصد محض تفنن طبع اور تفریح نہیں۔ وہ اپنے وجود اور کردار کے لیے خارج کے وسائل کی محتاج نہیں۔ اعضائے رئیسہ کو دست و پا کی طرح کے اعضا نہیں مانا جا سکتا ہے۔ لہٰذا شاعری کی صورت گری کے عمل کو جسمانی مشقت اور دستکارانہ مہارت میں شمار نہیں کیا جا سکتا ہے۔

شاعری خود کار ہے، خود کفیل ہے اور آپ اپنا جواز ہے۔ وہ عام گفتگو اور کاروباری ترسیل کی زبان کو کم ہی استعمال کرتی ہے اور کرتی بھی ہے تو اُسے بے مثال تہہ داری عطا کرتی ہے۔ وہ بہت جانی ہوئی صورت کو بھی اس طرح پیش کرتی ہے کہ پہچانی نہیں جاتی۔ اس کی ماہیت اور غایت کا افادیت سے کوئی خاص رشتہ بھی نہیں۔

چونکہ شاعری ہمیشہ سے نصابِ تعلیم میں شامل رہی ہے اور ضوابط علوم انسانی میں سے ایک اہم ضابطہ ہے اس لیے اسے علم کہا جائے تو کوئی ہرج نہیں۔ لیکن اصطلاحی سطح پر شاعری کو علم نہیں کہا جا سکتا۔ علم Knowledge بھی ہے اور Science بھی اور اطلاع بھی اور معلومات بھی۔ حیات و کائنات کے مختلف عوامل اور اشیا کے تفاعل، حرکت و سکون کے اسباب و علل کا مطالعہ اور نوامیسِ فطرت کا تجزیہ ہی تو سائنس ہے۔ سائنس میں قیاس و اندازہ بھی معلومات اور مسلمات پر مبنی ہوتا ہے۔ تخیل اور فنتاشی کے لیے سائنس میں گنجایش نہیں۔ جو بات شاہدے، تعقل، تحقیق اور استدلال کی حد کے باہر ہے اس سے سائنس کا رشتہ نہیں۔ سائنس کی منہاج ہی الگ ہے اور شاعری میں تخیل، فنتاشی، توہم اور خوابکاری کا زور رہتا ہے۔ شریعت و سنت کی تائید کرنے والے صوفیوں اور مجذوب مست قلندروں میں جو فرق ہوتا ہے وہی سائنس اور شاعری میں بھی نظر آتا ہے۔ شاعری کی وضع قطع لباس و آرایش، بناوٹ اور سجاوٹ، رفتار و گفتار کا مطالعہ کسی حد تک سائنس کی منہاج سے کیا جا سکتا ہے مگر اس میں کتنا خونِ جگر صرف ہوا، اس کا رنگ کتنا سرخ تھا، وہ کتنا گاڑھا تھا۔ شعر کہتے وقت شاعر کا منشا کیا تھا، الفاظ کی دروبست اور مصرعوں کی موزونیت اور شاعر کے لہجے اور شعر (یا نظم) کے مجموعی آہنگ نے شاعر کے مافیہ کو کیا صورت دی ہے اور کیا سے کیا بنا دیا ہے اس کے لیے کوئی آفاقی منہاج وضع نہیں کی جا سکتی۔ شاعری تو شاعری فلسفہ اور دیگر سماجی اور انسانی علوم بھی صد فی صد سائنس کے طریقِ کار کو نہیں اپنا سکتے۔

www.taemeernews.com



کمان سے چھوڑے ہوئے تیر کی حالت چھوڑنے والے کی طرح سکون کی ہوتی ہے کیونکہ اس کی توجہ بھی تیر کے ساتھ اسی رفتار بلکہ اس سے بھی تیز ہوتی ہے اور دونوں کا مقصود ایک ہی نشانہ ہوتا ہے۔ یہ فلسفیانہ منطق ہے مگر سائنس کا استدلال اس سے مختلف ہوگا۔

فی زمانہ لسانیات نے زبردست اہمیت حاصل کرلی ہے حتیٰ کہ فلسفہ بھی لسانیات کے چنگل میں پھنس گیا ہے۔ آفاقی نفسیات کی گہرائی میں اُتر کر دیکھا جائے تو یہ بات چھپی نہیں رہ سکتی کہ آج کا انسان "معنی" سے اس قدر خائف کیوں ہے۔ انسان نے کائناتِ اشیا میں تمام عناصر کا جوہر ڈھونڈ نکالا اور وہ ذرہ کو توڑتے توڑتے اس کے بنیادی خلیے تک پہنچ گیا۔ پھر اُس نے اِس لطیف ترین خلیے میں بھی اشتعال پیدا کیا اور نتیجے میں قیامت خیز تباہی؛ در وہ بربادکن قوت حاصل ہوئی جس کی مثال تاریخ میں نہیں ملتی۔ گویا تحقیق و تدقیق اور ذوقِ ایجاد کے معنی ایٹم بم، نیوکلیائی بم وغیرہ بموں کی صورت میں برآمد ہوئے۔ لہٰذا پوری نسل ابنِ آدم معانی کے بطن میں پنہاں نسل کش اور جہاں سوز قوت سے خوفزدہ ہوگئی۔ اس لیے نفسیاتی طور سے اُس نے ظواہر اور اشیا کی خارجی پرتوں تک اپنی توجہ کو محدود کردیا۔ دوسری طرف سرمایا پرست اور افراطِ دولت و راحت کے شکار ملکوں کے حق میں ہے کہ غربت و افلاس کے مسائل سے دوچار افراطِ زر کے شکار ترقی پذیر ملک کے لوگوں کے حالات و حقائق کا گہرا ادراک اور اشیا و حالات کی اصلیت سے دور رکھا جائے۔ ان ملکوں کو رسوم و قیود، توہمات و تقلید اور چیزوں کی ظاہرہ شکل و صورت اور حُسن کے نکھ شکھ میں الجھا رہنے دیا جائے۔

حکایات، خرافات اور توہمات کو بنیادی اہمیت دی جارہی ہے اور انھیں علم و حکمت کے سرچشمے قرار دیا جارہا ہے۔ یونان کے قدیم نصابِ تعلیم میں دو درجے تھے۔ ایک درجہ تھا تین علوم کا TRIVIUM جس میں صرف نحو، منطق اور علم بیان شامل تھے اور دوسرا تھا چار علوم کا QUADRIVIUM جس میں اقلیدس، ہیئت، موسیقی ARITHMETIC شامل تھے۔ ان درجوں کو "فنون" کہنے کی عادت بن گئی تھی اور جیسا کہ عرض کیا جاچکا ہے عربوں کی عادت بھی ایسی ہی تھی۔ انتہائی مسرت کی بات ہوگی اگر میرے احباب شاعری کو نہ سہی شعر فہمی کو سائنس یا کم از کم علم بنادیں۔ یوں بھی علم کے معنی ہیں جاننا اور آرٹ کے معنی ہیں کرنا۔ جبکہ شاعر جانتا ہے، محسوس کرتا ہے اور پھر تخلیق کرتا ہے۔ یہ تخلیق دراصل جانی پہچانی ہوئی چیزوں اور تصورات کو ایک ایسی نئی ترتیب دینے کا نام ہے کہ اپنی نئی شکل میں ایک نیا عالم معنی ذہن میں ابھرے۔ جب کسی زندہ جسم کو بیہوش کرکے جراحت کی میز پر لٹایا جائے گا تو معانی و مفاہیم اور کیفیت و تاثیر کو بے حس کرنا لازمی ہوگا۔

شعر عام گفتگو کی زبان میں اور ہمارے عام ترسیلی محاورے میں ادب بھی ہے اور منجملہ فنونِ لطیفہ بھی۔ وہ زمانہ لد گیا جب اظہارات کا خاندان بھی مخلوط تھا اور سب کے سماجی بیوپار، ہاد بھاؤ اور وضع قطع یکساں تھی۔ نثر اور شاعری کے طریق اظہار میں بھی فرق ہے نثر کی جڑیں دنیاوی کاروبار میں اور شاعری کی جڑیں خیال اور احساس، ذہن و حواس کے خواب زار میں ہیں۔ لفظ لٹریچر لفظ ادب کا بدل نہیں۔ لٹریچر طباعت کی ایجاد کے بعد کا لفظ ہے اور ترتیبِ حروف کے معنی میں مروج ہوا تھا۔ گویا یہ لفظ مطبعوں کی اصطلاح ہے۔ اس کا تعلق لکھنے والوں سے زیادہ COMPOSITORS سے ہوگا۔ اپنے اصطلاحی (یا نیم اصطلاحی) معنی میں بھی لٹریچر کی عمومیت (تعمیم) میں فرق نہ آیا۔ آج پرچہ ترکیبِ استعمال بھی لٹریچر ہے اور کسی شے کا اشتہاری کتابچہ بھی۔ جب کہ شاعری کی تعریف نسبتاً زیادہ واضح اور اس کی تحدید زیادہ متعین ہے۔

www.taemeernews.com



اپنے تجربے اور مشاہدے کا اظہار موزوں اور منظم زبان میں انسان نے پہلے کیا ہوگا اور نثری زبان میں بعد میں، یہ بات قرینِ قیاس معلوم ہوتی ہے۔ جب زندگی میں اجتماعیت کا فروغ ہوا ہوگا اور انسانی گروہوں کو باہم اشتراک وتعاون کی ضرورت کا اور افادیت کا احساس ہونے لگا ہوگا تب نثر نے اہمیت حاصل کی ہوگی۔ سماجی اور کاروباری اختلاط و ترسیل نثر کے فروغ اور اس کی مقبولیت کا باعث ہے۔ شاعری جادوگروں، کاہنوں، سادھوؤں فقیروں، امیروں اور مزدوروں کی ضرورتوں کو پورا کرتی رہی اور انھیں جذباتی تسکین پہنچاتی رہی۔ ناٹک، موسیقی، رقص اور خطابت سبھی شاعری کے آوردہ و پروردہ ہیں۔ یونان کے رب الارباب اور اشرف الخالقین زیوس (جوپیٹر) اور حافظے کی دیوی نیموسین کی نو بیٹیاں یعنی MUSES میں سے سات کا سکہ شاعری کی مختلف صفوں پر چلتا ہے۔ رزمیہ، غنائیہ، حزنیہ، طربیہ، دستبند تمثیل، عشقیہ اور مقدس شاعری کے لیے الگ الگ خود مختار دیویوں کی کلپنا یونانیوں نے کی تھی۔ باقی دو بہنوں کے حصے میں تاریخ اور ہئیت آئے تھے اور ان میں سے بھی اکثر کو منظوم شکل میں پیش کیا جاتا تھا۔ موسیقی روحانی تربیت کے لیے اور جمناسٹکس جسمانی تربیت کے لیے تھی۔ بہرحال تصنع، تکلف، آرائش اور کاریگری کو شاعری کے اوصاف میں شمار نہیں کیا جاتا تھا۔ قدیم یونان کے زوال کے صدیوں بعد یونان میں عیسائیت کے پھیل جانے کے بعد یونان کی فکری اور معاشرتی انفرادیت قربان کر دی گئی اور یورپ کے یونان پرست ذہن نے یونان کے نظریاتِ فکر و فن کی نئی تفسیر و تعبیر کر ڈالی اور موسیقی اور شاعری کو بھی فنون میں شامل کر ڈالا۔ قدیم یونان میں متذکرہ بالا سات "فنون" دراصل "اظہارات" کی شکلیں تھیں اور اصل میں "فنون" یا آرٹ یا Techne میں تعمیر، بت گری اور مصوری کا شمار ہوتا تھا۔ یہ تمام یورپ کی اصطلاح میں زمانی فنون یا فنون مشاکلہ یا فنون ناقلہ کہلا سکتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ قدیم ہندستانیوں، قدیم یونانیوں اور قدیم عربوں نے شاعری کو نہ فنون میں شمار کیا اور نہ ادب کی اصطلاح ان معنوں میں استعمال کی جن معنوں میں یورپ میں لفظ لٹریچر رائج ہو گیا۔

اب وقت آگیا ہے کہ شاعری، ادب اور فن تینوں کو انسانی اظہار کے تین قائم بالذات وسائل تسلیم کیا جائے۔ نثر اور نثری اظہار کو ادب کہنا چاہیے کہ نثر اپنی ابتدا اپنی ساخت اور اپنے مزاج کے لحاظ سے روزمرہ کاروباری ترسیل اور سماجی ذمہ داری نبھانے کا تجربہ زیادہ رکھتی ہے۔ نثر شہد جمع کرتی ہے جبکہ شاعری کا کام عطر نکالنے کا سا ہے۔

انسان نے نہ صرف دنیا کو ملکوں، صوبوں، ضلعوں، شہروں، قصبوں اور دیہاتوں میں تقسیم کر ڈالا بلکہ اپنے جذبات و خیالات اپنے مشاہدات و تجربات کے اظہار کے مختلف وسیلوں اور طریقوں کو بھی تعریفات اور تحدیدات کے ذریعے بانٹ دیا۔ سمجھنے سمجھانے کے اعمال میں یہ تقسیم کاری ممد و معاون ہو سکتی ہے مگر کیا کیجے کہ انسان کی نسلی عادت ہی کچھ ایسی پڑ گئی ہے کہ اصلیت اور مقصد کو فراموش کر کے بات کہنے کے ڈھنگ اور بات کے خدوخال کو سب کچھ سمجھ لیتا ہے، یہ ہٹ دھرمی خود اسے مہنگی پڑتی ہے۔ خلا سے جن دو چار آدم زادوں نے دھرتی کو دیکھا ہے، دھرتی کے کرہ کشش سے نکل جب اس پر نگاہ ڈالی ہے، یہ دھرتی انھیں سارے خلا میں واحد حسین و جمیل ستارے کے روپ میں نظر آئی ہے اور اس پر کہیں نقشوں کے خطوط والوان اور رنگوں اور لکیروں کے تصادم کا منظر نظر نہیں آیا۔ لکیروں کا پیٹنا نہ ادب ہے، نہ علم ہے، نہ فن۔ یہ اور بات ہے کہ مریدان زولس (Zoilus) حرف و نحو عروض آہنگ کے کانٹے دار تاروں کی باڑ سے شاعری کے چمن کو باندھ کر اپنی دانست میں محفوظ کر رہے

www.taemeernews.com



ہیں۔ (زوئلس ایک یونانی ناقد تھا جس نے سکندر اعظم کے باپ فیلقوس مقدونی کے عہد میں عروض و نحو کی بنیاد پر ہومر کی نحوی غلطیاں نکالی تھیں اور ہومر کو نیست نابود کرنے کا دم بھرا تھا۔ مگر دیکھیے، ہومر کے لیے نوٹ لکھنے کی ضرورت محسوس نہ ہوئی جبکہ زوئلس اس حوالے کا محتاج نظر آیا)۔

قدیم ہندستان میں کاویہ شاستر اور ناٹیہ شاستر کو ایک مانا گیا۔ ساہتیہ (साहित्य)، جسے فی زمانہ لٹریچر کے معنی میں برتا جا رہا ہے، اپنی ابتدائی منزلوں میں شاعری کا مترادف تھا۔ شاعری اور ناٹک کے اصول اظہار میں بھی وحدت کا مشاہدہ کیا گیا۔ کاویہ کو شروِیہ (श्रव्य) اور ناٹیہ کو دُرشیہ (दृश्य) کہا گیا گویا کہ شاعری وہ ناٹک ہے جو کانوں سے دیکھا جائے اور ناٹک وہ شاعری ہے جسے آنکھوں سے سنا جائے۔ یہ تو ہم سبھی جانتے ہیں کہ یونانیوں میں بھی ڈراما شاعری کے ضمن ہی میں آیا ہے اور حزنیہ، طربیہ اور دستبند (Chorus) بوطیقا کے موضوعات رہے ہیں۔ فارسی، عربی اور اردو میں ڈرامے کی کوئی روایت نہیں رہی۔ ابن رشد کو بوطیقا کے ترجمے میں جو مشکلات پیش آئیں ان میں ایکٹر، کورس پلاٹ جیسے تصورات کو عربوں کے گلے اتارنا بھی ایک مشکل تھی۔ عربی شاعری اسواق کی تہذیب کی پروردہ تھی اور زور بیان کی دلدادہ تھی۔ رندی اور سرمستی کے دیوتا ڈایونیسیس (Dionysius) کے جشن میں ہونے والے "بکری کے کھیل" (Tragedy) کے حسن و قبح کو سمجھنا اس کے لیے محال تھا۔ ایک کلچر کے مسلمات اور مفروضات کو ہضم کرنا دوسرے کلچر کے لیے لوہے کے چنے چبانے سے کم نہیں ہوتا۔ مرعوب ہو کر انھیں چھاتی سے لگا تو لیا جاتا ہے مگر یہ عمل وبالِ جاں اور بارِ قلب ثابت ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بوطیقا کے بجائے ریطوریقا عربوں میں زیادہ مقبول ہوئی۔

صاحب ذوق سامع یا قاری شاعری میں سب سے زیادہ اور سب سے پہلے اس کی موزونیت اور آہنگ سے متاثر ہوتا ہے۔ آہنگ اور موزونیت موسیقی کا وصف بھی ہے اور نغمے کے سلسلے میں بھی سننے والے کے لیے اولین کشش موزونیت کی اس صورت میں ہوتی ہے جس میں ضرب و سکون کے مقامات متعین ہوتے ہیں۔ گانے یا بجانے والا انھیں نکتوں پر اپنی آواز کے اُتار چڑھاو اور سُروں سے نشان لگاتا جاتا ہے۔ شاعری میں موزونیت کے بعد سب سے زیادہ کشش اس کی جذباتی اپیل میں ہوتی ہے۔ شاعر کے جذبے احساس خیال اور تجربے سے اگر سامع یا قاری میں کوئی رشتہ پیدا ہو جاتا ہے تو وہ بے تحاشا واہ وا کرنے لگتا ہے۔ اور جب سامع یا قاری کسی شعر یا نظم سے ایک باطنی ارتباط قائم کر لیتا ہے تب وہ کہنے کے ڈھنگ اور شاعر کے حسنِ بیان کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔ اکثر و بیشتر سامعین شعر کی موزونیت کے دائروں اور ارتعاشوں کے سمٹنے بڑھنے سے بننے والے چکروں میں مبہوت ہو جاتے ہیں۔ تکرار انھیں ہپنوٹائز کر دیتی ہے۔ نقاد کا دل کیونکہ بڑا کٹھور ہوتا ہے اور اس کے ذہن میں پہلے سے طے شدہ معیارات ہوتے ہیں اس لیے وہ جلدی ہپنوٹائز نہیں ہوتا۔ عام سامع یا "قاری استقبال (Reception) کی سطح پر اپنے ذہن میں موجود کیفیت اور معانی کو گدگدانے اور بیدار کرنے والے شعر یا نظم کو سن کر اُچھل پڑتا ہے۔ اپنا ایک شریک احساس پا کر اس کا جی بہت خوش ہو جاتا ہے۔ ہلکے پھلکے گانوں میں بھی تکرار ہی سب سے زیادہ کشش رکھتی ہے خواہ وہ بولوں کی ہو خواہ نغماتی محاورے کی۔ جیسے جیسے موسیقی کلاسیکی ہوتی چلی جاتی ہے، اس کے اصولِ رفتار میں پیچیدگی آتی چلی جاتی ہے اور ضرب و سکون کا عمل بھول بھلیاں بنتا جلا جاتا ہے۔ اسی طرح شعر میں جیسے جیسے پیچیدگی اور لطافت پیدا ہوتی چلی جاتی ہے۔ ویسے ویسے اس میں بلاغت کا عنصر بڑھتا چلا جاتا ہے اور وہ عام ذہن کی پہنچ سے دور ہوتا چلا جاتا ہے۔ بعض اشعار (یا نظموں)

www.taemeernews.com



میں صرف زبان اور نحوی ترکیب کی مشکلات ہوتی ہیں، بعض میں آہنگ کی اور بعض میں جذبے کا کہرہ اور اختلاط خیالات کا غبار مقصدِ شعر تک نہیں پہنچنے دیتا۔ زبان و بیان اور ظواہرِ شعر کی مشکلات علم لغات، علم صرف و نحو، علم عروض، وضعیات اور اسلوبیات کی وساطت سے آسان کی بھی جا سکتی ہیں مگر خیالات کا مطلع اگر صاف نہ ہو تو تحسینِ شعر ہی میں نہیں تفہیم شعر کی راہ میں بھی مرحلے ہی مرحلے پیش آتے چلے جاتے ہیں۔
آپ کہیں گے اور بجا اور برحق ہوں گے یہ کہنے ہیں کہ وہ نظم یا شعر ہی کیا جس کی بنیادی اور مرکزی تصور تک رسائی کے لیے باہر سے مفاہیم و معانی در آمد کرنے پڑیں۔

شاعری زبان کے صوتی، صوری اور معنوی امکانات کو پوری طرح کھنگالتی ہے اور نثر کی طرح بات کہہ ڈالنے بھر پر صبر نہیں کر لیتی۔ شاعر کے ہاتھ میں زبان زیادہ با معنی اور تہہ دار ہوتی ہے بجائے اس لکڑی دھات یا مٹی کے جو بت ساز کے ہاتھوں میں، اس رنگ کے جو مصور کے ہاتھوں میں اور اس آواز کے جو موسیقار کے ہاتھوں میں ہوتی ہے۔ احساس اور حساس جذبے کی آنچ اور خلوص اور سوز کے لمس سے وہی لفظ جو نثر میں سیدھا سادا عکس پیش کرتا ہے شاعری میں وحدت میں کثرت کا جلوہ دکھاتا ہے اور پاتال سے لے کر عرشِ معلیٰ تک کا سفر نامہ سناتا ہے۔

افسوس ہے کہ اردو تنقید کے مطالعے نے ہماری عادت بگاڑ دی ہے اور ہم شاعری کا مفہوم شعر کے استعمال سے ادا کر دیتے ہیں۔ گویا چاول کا ایک دانہ پوری ہانڈی کی نمایندگی کر دیتا ہے۔ نادانستہ طور پر میں بھی اس گناہ کا مرتکب ہو جاتا ہوں۔ روانیِ گفتگو کے باعث ایسا ہو جاتا ہے، یہ کوئی شگونِ نیک نہیں ہے۔ اس کا نفسیاتی سبب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اردو اور اس کے کلچر میں غزل کا رعب طاری ہے۔ شعر غزل کی اکائی ہے اور دو مصرعوں کا نام ہے۔ کہاں دو مصرعوں کی تنقید کا معیار اور کہاں مختصر اور طویل نظموں کی تنقید کی ذمے داری۔ نظم میں تسلسل ہوتا ہے خیال کا ارتقا ہوتا ہے، کسی نقطۂ احساس کی توسیع ہوتی ہے، نظم معنی کو کپڑے کے تھان کی طرح تہہ در تہہ کھولتی چلی جاتی ہے۔ خورد بین اور دوربین متبادل نہیں ہوتیں۔ بد نصیبی سے آج کل "گھٹ مان" (घटमान) شاعروں کا زور ہے۔ جیسی روح ویسے فرشتے۔ گھٹ مان سنسکرت میں ایسے شاعروں کو کہا جاتا ہے جو چھوٹی چھوٹی پھٹکر منظومات یا شعر تو کہہ لیتے ہیں مگر کسی بڑے شاعرانہ پروجکٹ پر کام کرنے میں جن کا دم پھول جاتا ہے۔ نہ ان میں اور ان کے ناقدوں میں کوئی بڑا کام کرنے کی قوت ہے نہ سعادت اور نہ ہمت۔ ان کے لیے دو مصرعے بھی جان لیوا ہیں۔

ایک اور کسوٹی پر شاعری کو کسا جا سکتا ہے۔ ذرا علم پیشہ لوگوں کی آمدنی دیکھیے۔ موسیقاروں اور صورت گروں کی یافت پر غور فرمائیے۔ معماروں کی مالی حالت اور صحافیوں، افسانہ نگاروں، ناول نویسوں اور ڈراما لکھنے والوں کے ذرائع آمدنی پر دھیان دیجیے تو ظاہر ہو جائے گا کہ شاعری اتنی خوش نصیب نہیں ہے جتنے یہ علوم، فنون اور ادب ہیں۔ مشاعرے اور فلم سے متعلق شاعروں کو مستثنیٰ سمجھا جا سکتا ہے۔

موسیقی کے پاس سات سُر ہیں اور مصوری کے پاس سات رنگ۔ وہ انھیں سات سُروں اور رنگوں سے معنی و کیفیت کی ایک دنیا آباد کر دیتی ہیں۔ شاعری کے پاس اپنے مافیہ کی ادائیگی کے لیے کروڑوں اربوں کھربوں الفاظ ہیں اور ہزار ہا لہجے اور اوزان ہیں۔ ادراک، عرفان، وجدان اور بصیرت کے بغیر یہ تمام الفاظ، لہجے، وزن پتھروں کا ڈھیر ہیں۔ پھر بھی شاعری قائم بالذات اور معروف بالذات ہے مگر مقصود بالذات نہیں۔ دودھ کے سمندر میں

www.taemeernews.com



شیش ناگ پر آرامیدہ وشنو کی ناف سے اُگے ہوئے کمل پر جو شخصیت موجود ہے وہ شاعری سے کس قدر مشابہت رکھتی ہے۔ منظر میں سمندر، ناگ، وشنو، ناف، کمل اور کمل پر بیٹھے ہوئے برہما (ब्रह्मा) سب کے سب ایک ہو گئے ہیں مگر ہیں الگ الگ۔ لہٰذا شاعری کو قائم بالذات ملفوظ وسیلہ اظہار ماننا آج کی صورتِ حال میں صحیح ہوگا اور ادب اور موسیقی کو شاعری کے ہمسایوں کے بطور سمجھنا بھی مناسب ہوگا۔

www.taemeernews.com



# ۳

بھاپ، بجلی اور جوہری توانائی؛ مائکروفون، بے تار کے تار، کیسیٹ، لیزر کرنوں سے بننے اور چلنے والے ریکارڈ اور ویڈیو کیسیٹ کے اس دور میں؛ آمریت مطلق العنانیت اور ووٹوں کی لالچ کے اشاروں پر چلنے والی منافقانہ موقع پرستی کی جمہوریت اور زرگری کو رہنمایانہ قدر ماننے والی ہمعصر تہذیب کے اس عہد میں شاعری کا مرتبہ طے کرنا تقریباً ناممکن نظر آتا ہے۔ عقل پرستی، منطق اور شماریات کے دل دادہ آج کے دنیا دار سماج میں جذبے، احساس اور روح کی دُہائی دینے والی لطیف، غیر مرئی، جوہری اور حسنِ خیر اور خوبی کا کلمہ پڑھنے والی شاعری کی افادیت کا تعین کارِ محال نظر آتا ہے۔ وہ زمانے جن میں ایلیڈ، اوڈیسی سبع معلقات، فو، راماین، مہا بھارت، شاہنامہ، مثنوی مولوی، طربیۂ خداوندی، فردوسِ گمشدہ وغیرہ کی تشکیل و تصنیف ہوئی، ہمارے زمانے سے بہت مختلف تھے۔

آج کی شے لطیف کیا ہے؟ آج کے ذوق و مذاق کی نوعیت کیسی ہے؟ ایک طرف فلمی گانے اور پاپ میوزک ہے، ڈسکو ہے، دوسری طرف قوالی اور مشاعرہ ہے۔ سستے نیم شہوانی رسائل اور پاکٹ بکس ہیں۔ اشراف کے آداب، تہذیب، تمیز کہاں اور نودولتیوں کی نمائش اور دکھاوے کی ہوس کہاں۔ ایک وقت وہ تھا کہ مذہب، اخلاق، تصوف، بھکتی، نجات، انسانیت، رُوحانیت وجود پر طاری تھی اور مجاز کا رُخ بھی حقیقت کی جانب تھا، شمعِ روحانیت فانوسِ جسمانیت میں روشن تھی۔ اور ایک وقت یہ ہے کہ روح و ضمیر سے عاری جسم ننگا ناچ رہا ہے۔ اخلاق و اقدار آج کی تہذیب سے اُڑتے چلے جا رہے ہیں۔ سیپ اور گھونگھوں نے موتیوں کی جگہ لے لی ہے۔ لکڑی اور پلاسٹک اور نکل کے دانوں کی مالائیں صراحی دار گردنوں میں جھول رہی ہیں۔ اور سونا بنک کے لاکروں میں اور فلک بوس عمارات کے چور تہ خانوں میں محفوظ ہے۔ مصور، موسیقار، معمار، مجسمہ ساز سب کو سرمایہ کار اور سوداگر اپنے مفاد کے کاموں میں لگا رہے ہیں اور زرخرید بنا رہے ہیں۔ قوالی نے خانقاہوں اور سماع کی محفلوں کے آداب و انداز کو ترک کر دیا ہے اور کوٹھوں اور بازاروں کی روش اختیار کر لی ہے۔

www.taemeernews.com



خواتین جن کے لیے قوالی کی محفلوں میں شریک ہونا بھی ممنوع تھا اب خود مٹک مٹک کر تھرک تھرک کر اشتعال انگیز ناز و ادا کے ساتھ سوفیانہ اور شہوانیت خیز قوالیاں گا رہی ہیں اور جھولیاں بھر رہی ہیں۔ اس ماحول اور فضا میں اور ایسے پست و مبتذل ذوق کے درمیان شاعری جیسی اعلا و بالا، لطیف و دل فریب نازک مزاج و بلند مذاق جنس کا مول کیا ہے؟

سوال یہ ہے کہ مشین، بجلی اور الکٹرونکس کے انسانی زندگی میں داخل ہونے اور عرب کے خیمے میں پناہ پانے والے اونٹ کا رویہ اختیار کرنے کے پہلے شاعری کا مقام اور مرتبہ انسان کی سماجی اور انفرادی زندگی میں کیا تھا۔ شاعری مسرت و بصیرت کو پھیلاتی تھی۔ علم و عرفان کے موتی لٹاتی تھی۔ چونکہ انسان کے حافظے پر سارے علم کا دارو مدار تھا اس لیے شعر کے روپ میں منطق، شلوک، سوتر، سوکتی، اقوال مرشد، ریاضی، طب، جراحت، اسب پروری، ہیئت و نجوم، اخلاق و فلسفہ، دین و مذہب، منطق و علم بیان سب کا نچوڑ پیش کر دیا جاتا تھا۔ اس تفاعل کے لیے شاعری الفاظ کی موزوں بندش (Verse) کے علاوہ کچھ نہ تھی۔ شاعری سے اپنے من کی بات پُرزور و پُراثر طریقے سے کہلانے کا کام بھی لیا جاتا تھا۔ تقریر و تحریر میں اشعار نقل کیے جاتے تھے اشعار کو مصورانہ شکل اور خطاطی کے نمونوں کی صورت میں زیبائش اور آرائش و تزئین کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔ دعوت ناموں میں حسب موقع و محل اشعار استعمال کیے جاتے تھے۔ فی البدیہہ شعر گوئی اور بیت بازی میں شاعری سے کام لیا جاتا تھا۔ قصیدے اور مرثیے لکھے اور پڑھے جاتے تھے۔ حمد، نعت، منقبت، بھجن، وچن، استتی سب شاعری کے روپ تھے۔ سپاس نامے اور الوداعی خیر سگالی کے جذبات کی ادائیگی کے لیے شاعری کا سہارا لیا جاتا تھا۔ تاریخی کارنامے، داستانیں، حکایتیں اور اساطیر نظم کیے جاتے تھے۔ اپنے گروہ اور جماعت کے افتخار و نسلی شان میں گیت گائے جاتے تھے اور مخالف کی تضحیک کی جاتی تھی۔ کتبوں کی عبارت منظوم ہوتی تھی۔ اپنے شیخ و پیر و مرشد اور اپنے مربی و سرپرست سلطان یا وزیر یا امیر کی محفلوں کو گرم و بارونق بنانے کے لیے اور ان کی خوشنودی کے لیے شعر پڑھے جاتے تھے اور مثنویاں اور قصیدے لکھے جاتے تھے۔ قوموں کے عروج و زوال کے قصے نظم کیے جاتے تھے۔ حسن و عشق، سوز و ساز، رندی و سرمستی، ساقی و میکدہ، گل و بلبل، شمع و پروانہ، صید و صیاد، ظلم و قاتل، دار و رسن اور سیر چمن، اخلاق و تصوف، چشمے، کہسار، ہوائیں، موسم، بادل، چاند، ستارے اور دیگر مناظر و مظاہر اور سہرے، تاریخ گوئی، سجع نگاری شاعروں کی دلچسپی کے باعث ہمیشہ رہے ہیں۔ مکتوبہ شکل سے بہت پہلے شاعری سینہ بہ سینہ مذہبی صحیفوں کی طرح ایک سے دوسری نسل تک منتقل ہوتی رہی ہے۔ کوہ و دمن، دشت و چمن، فقرا کی خانقاہ، دربارِ بادشاہ، خلوت و جلوت، تقریب و تنہائی، میدان جنگ و محفلِ رنگ میں شاعری نے اپنی بزم آرائی، شعلہ نوائی اور دلوں تک رسائی کے ثبوت ہر دور میں پیش کیے ہیں۔ لکھنے لکھانے اور پڑھنے پڑھانے کے چلن کے بعد شاعری سے عوام کا سیدھا اور بالمشافہ

www.taemeernews.com



رشتہ کمزور ہوتا گیا۔ اداکار اور مغنی اور نقاد کی ضرورت زیادہ محسوس کی جانے لگی اور مشاعرہ اور اس سے ملتی جلتی تقاریب میں شاعر کی زبان سے اور اسی کی آواز میں شعر سننے کے اتفاقات کی قدر و منزلت بڑھ گئی۔

سیاست کا غلبہ اور کلچر میں بھی ریاست کا دخل قابلِ غور ہے۔ وابستگی اور ذمہ داری کا تقاضا زور پکڑتا جا رہا ہے۔ سیاست وقت کی کنیز نہیں تو شاعری بے سود ہے۔ کمیونزم نے جب سے "قومی" پہلو اختیار کیا ہے، ان ملکوں کے محنت کش مزدوروں اور کسانوں اور نچلے متوسط طبقے کے لوگوں کے فکر و عمل میں زبردست انقلابی آگئی ہے۔ امریکا (ریاستہائے متحدۂ امریکا) نے کلچر، علم، شعر و ادب، فنونِ لطیفہ وغیرہ کی رہنمائی کا بار سی۔ آئی۔ اے پر ڈال دیا ہے۔ تیسری دنیا کے ترقی پذیر ملکوں کی ضرورت یہ ہے کہ جملہ انسانی فکر و عمل، جملہ انسانی اظہارات تعمیرِ نو اور خود کفالت کے منصوبوں میں ملکی اور قومی مساعی میں جی جان سے حصہ لیں۔ سی۔ آئی۔ اے چاہتا ہے کہ یہاں کے لوگ قومی اور بین الاقوامی مسائل پر توجہ نہ دیں۔ اپنے توہمات اور مفروضات میں اُلجھے رہیں۔ ان کے اظہارات مواد و معنی سے سراسر خالی ہو جائیں اور ساری داد اور تحسین ظواہر، ہیئت، اسلوب، بندش و انتخابِ الفاظ، حروف شماری اور تاثر کے احساس کے لیے وقف ہو جائے۔ شاعری کا پیغام (MESSAGE) لغوی اور صوری اور صوتی آہنگ کی بلند آواز میں ڈوب کر رہ جائے۔ شاعری کا مواد زبان اور لفظیات قرار پائے۔ مذہبی FUNDAMENTATISM کی تحریکیں زور پکڑیں اور انسانی زبان و بیان کی ساری اصناف رسمی (RITUALISTIC) تفریحی اور آرائشی بن کر رہ جائیں۔ ان تمام ایک دوسرے کو تشدد کے ساتھ بیدردی سے کاٹتی ہوئی لکیروں کے نیزوں کی انیوں سے شاعر کا دل و دماغ بھی زخمی ہو رہا ہے۔ فضا میں اس قدر گرد و غبار ہے کہ سورج بھی نظر نہیں آتا۔

دنیا جہان کے لیے، وقت کے تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے، آج کی برق رفتار تبدیلیوں کا ساتھ دینے کے لیے شاعری اپنی فطرت اور مزاج اور تربیت کے لحاظ سے مستعد نہیں۔ یوں کہنے کو تلوار سے گاجر مولی پیاز بھی کتر سکتے ہیں اور بانسری سے بگل کا کام بھی لے سکتے ہیں شاعری کے مخالف اور اس سے حسد کرنے والے ان دلائل پر یہ فتویٰ بھی لگا سکتے ہیں کہ شاعری گھٹیا (INFERIOR) و سینۂ اظہار ہے۔ شاعری کے لیے افادی (UTI- -LITARIAN) اور عملی (PRAGMATIC) مقاصد کی تکمیل غیر فطری اور اس کی بساط باہر کی چیز ہے۔ لذت، مسرت، بصیرت اور کیفیت کے حصول کی آج کی تہذیب و معاشرت میں اگر کوئی جگہ اور کوئی قدر و قیمت ہے تو شاعری کی اہمیت اور معنویت کے ثبوت ڈھونڈے جا سکتے ہیں۔

انسان منہ کا مزا بدلنے کے لیے اپنے اظہارات کے نقشے ہمیشہ بدلتا رہا ہے۔ کبھی اس نے کانوں کے پردے پر پڑنے والی آوازوں کی دھج بدلی کبھی آنکھوں کے لیے منظروں میں تو بدل کیا۔ کبھی وزن کے ارکان تبدیل کیے کبھی تال کی چال میں کچھ اور ہی بات پیدا کر دی۔

www.taemeernews.com



یکرنگی اور یکسرے پن سے جی اُکتا جاتا ہے اور ایک عجیب سی بے کیفی طاری ہو جاتی ہے۔ گھس پٹ کر الفاظ ٹیلگرام جی کی طرح چکنے اور گول مٹول ہو جاتے ہیں۔ ان کی بندشوں کے آہنگ میں پُرانی آوازوں کا تبرک رہ جاتا ہے اور انھیں رٹتے رہنا، دہراتے رہنا اور متعینہ مواقع پر ادا کرنا محض رسم بن کر رہ جاتی ہے۔ جادو، منتر، ٹونا، ٹوٹکا بن کر رہ جاتے ہیں جملے، اشارے اتنے طے شدہ ہوتے ہیں کہ مصرعے کا پہلا لفظ ادا ہوا اور سامع داد دینے پر اتر آیا۔ ایک مدت تک لوگ الفاظ کے ذریعے معانی ومنشا و مافیہ کی تلاش کرتے ہیں۔ پھر لفظ میں مومیائی ہوئی حسیات کی جستجو شروع کرتے ہیں۔ کچھ لوگوں کو لفظ کے شوشوں، نقطوں، گھماو، کشش کے تناسب اور توازن میں معنی نظر آتے ہیں۔ حرف، "کاآغاز" یہی سب کچھ بن جاتا ہے۔ مصرعوں کو مختلف شکلوں میں لکھنا بھی ایک الگ ڈھنگ قرار پاتا ہے۔ مکان، درخت، پرند، شیر، اونٹ، مچھلی، انسان، کوئی اقلیدسی شکل الغرض کسی بھی شکل میں مصرعے یا شعر لکھ دیے جاتے ہیں۔ شعر کی مکتوبہ اصناف اسی طرح وضع ہوتی ہیں۔ سنسکرت چونکہ یک حرفی الفاظ بھی رکھتی ہے اس لیے ایک ہی حرف پر مختلف ماترائیں لگا کر اس کی تکرار سے بھی نظمیں کہی جاتی رہی ہیں۔ مثلاً:

दाददो दुद्ददुद्दादी
दादादो दूददीदयोः
दुद्दादं दददे दुद्दे
ददादददोऽददः

عطیات بخشنے والا، دشمنوں کو تکلیف پہنچانے والا، طہارت عطا کرنے والا، جس کا بازو تکلیف (نقصان) پہنچانے والوں کا کام تمام کرتا ہے۔

خاتم الشیاطین، فیاض و بخیل پر یکساں طور سے رحمت نازل کرنے والے نے عدو کے خلاف اپنا ہتھیار اٹھا لیا۔

یہ شاعری مُرصع سازی سے کم نہیں اور اس کا حُسن آوازوں کے تلفظ میں نہاں ہے۔ جو کچھ ہے باہر ہے۔

بیسویں صدی تک آتے آتے اور طباعت کے فروغ کے بعد بعض تجربہ پرست شاعروں نے لفظ و معانی اور اسالیب و بیان کے پرانے معرکوں سے فرار اختیار کر کے نظم کی طباعت سے عرفان حاصل کرنا مناسب سمجھا یعنی جس شکل میں نظم چھپتی ہے اسی کا تاثر پیدا کرنا شاعر کے لیے کافی ہے۔ لہٰذا کمپوزنگ کو بنیاد بنا کر صرف دور سے نظم کی شکل کی چیز کا وجود ان کے لیے شاعری ٹھہرا۔ TYPOGRAPHICAL اور چھپائی کے نشانات کی ترتیب میں ایک موزونیت کا احساس پیدا کر دینا کمالِ فن ٹھہرا۔ مثلاً چند نظمیں ملاحظہ فرمائیے:۔

—.—          یا          ں ں ں ں — ں          یا قطب مینار

—.. — . — . . . . — . . . —          ں ں . ں . ں ں . ں ں          طب مینار

. — — — — — — — —          ں ں ں . ں . ں . — — — —          مینار

— — — — — — — —          ں ں ں ں ں — — ں — ں          نار

ایک خیال کی دائرہ در دائرہ رو کے آہنگ میں نظم کی تلاش میں بھی کر دیکھوں، زمانہ

www.taemeernews.com



مکان و زمین و آسماں اور شجر و حجر اور جن و بشر خاک پانی ہوا آگ کوہ و دمن اور دشت و چمن انجمن انجمن جشنِ فصلِ بہار اور پھر مجلسِ زرد پوشانِ فصلِ خزاں آنے جانے، سنورنے بکھرنے کے سپنے کا اک دورۂ نیم ہوش و مسلسل عمل دور تک، دیر تک لَے کے آہنگ کو گول آکار دے کر گھماتا ہوا انتہاؤں کے کہرے میں گم سلسلہ۔ اسی وقت یہ موزوں بہاؤ والی مترنم رَو میرے دل و دماغ میں ایک تجریدی تصویر بناتی ہوئی گزری اور تا دیر سینے میں گونجتی رہی۔ اب اس کے صوتی اور صوری آہنگ کو ایک ہی خط پر کیسے سنا جائے؟ کیوں نہ یہ کر دیکھیں کہ ان تمام الفاظ کو اندر سے باہر کی طرف دائرہ کھینچتی ہوئی سطروں میں لکھ دیا جائے؛ مرکز کے نقطے سے "زمان و مکان ....." شروع کر دیا جائے اور باہر کی طرف ختم ہوتی ہوئی سطر ... "کہرے میں گم سلسلہ" پر ختم ہو جائے۔

دراصل یہ تمام تجربہ پرستی ہماری فضا اور ہمارے ماحول کو نہایت غیر متوقع طور پر دفعتاً ایک دم بدل ڈالنے والی میکانکی، برقی مقناطیسی، جوہری اور ء ہ ء ہ کی انقلابی رفتار کے باعث پیدا ہوئی ہے۔ صورتیں، خدوخال، خاکے اب اہم نہیں رہے۔ اشیا کی اپنی بناوٹ، اپنا کردار، اپنا مزاج اور اپنی کیفیت زیادہ اہم ہے۔ یہ محض حسنِ اتفاق ہے کہ لکڑی، پتھر یا دھات کے کسی ٹکڑے کی اپنی حالت میں کسی شکل یا تصور یا معنی کی شباہت نظر آ جائے۔ مجسمہ بنانے والے کا کام صورت بنانا نہیں، صورت بلکہ شباہت کو ڈھونڈنا ہے۔ شعر یا نظم نہیں شعر یا نظم کا تاثر، اس کا احساس زیادہ معنویت رکھتا ہے۔ شاعری، موسیقی، مصوری، مجسمہ سازی، ان سب کی ابتدا مسرت اور تفریح کے سرچشموں سے ہوئی تھی اس لیے ترسیلِ مطالب و وسائلِ اظہار کے لحاظ سے ان کی افادیت بہت کم ہے۔

لیکن سوال یہ بھی ہے کہ شاعری چونکہ الفاظ کا کاروبار کرتی ہے اور الفاظ انسان و عالمِ انسان سے متعلق ہیں، شاعری کو الفاظ سے پیدا ہونے والی لفظوں کی جھنکاروں اور گونجوں سے پیدا ہونے والے آہنگ سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ تو شاعری اور ترسیل کے رشتے کی آج کیا ماہیت، نوعیت اور اہمیت رہ گئی ہے، اس پرانے سوال کو جھاڑ پونچھ کر پھر سامنے رکھا جائے۔

آج کل مشاعروں کی دھج درباروں کی نہیں عوامی جلسوں کی ہو کر رہ گئی ہے۔ حدِ ادب کا لحاظ اب ضروری نہیں رہا۔ شعر خوانی پر شعر کی ادائیگی کے رنگ ڈھنگ اور ترنم و جسمانی حرکات و سکنات کو ترجیح دی جانے لگی ہے۔ جذبات کو سیدھے برانگیختہ کرنا

www.taemeernews.com


اور خواہشوں کو تسلی دینا مقصود ہے۔ شعر سننے والے اکثر "در زبان داں" نہیں ہوتے اور مشاعروں میں شرکت کرنے کو مہذب ہونے کی دلیل مان کر نمائش کے لیے شریک ہو جاتے ہیں، یا شعر کی موزونیت اور شاعر کی بول چال کے جادو میں اپنی سدھ بدھ بسرانے کی غرض سے ایک سستے نشے کی تلاش میں چلے آتے ہیں یا وقت گزارنے آجاتے ہیں یا پھر شور مچانے، فقرے کسنے اور دوسروں کو ذلیل کرنے کی سفلی آرزو کی تکمیل کے لیے مشاعرے میں شرکت کرتے ہیں۔ سیاسی اور سماجی تقریبات میں بھی شاعر اسٹیج پر نظر آجاتا ہے۔ ریڈیو اور ٹی وی کے مشاعروں میں نسبتاً زیادہ سنجیدگی اور بردباری کا احساس ہوتا ہے۔ ریڈیو اور ٹی وی کے ادبی پروگراموں میں بھی شاعر اپنا کلام سناتا ہے۔ نشستوں اور احباب کی محفلوں میں (جن کی نوعیت انجمن تحسین باہمی کی زیادہ ہوتی ہے) شاعر بڑھ چڑھ کر حصہ لیتا ہے۔ منعموں کے لیے ان کی فرمائش پر قطعات لکھے جاتے ہیں اور غزلیں کہی جاتی ہیں۔ آج کل اشتہاری پروگراموں میں بعض اجناس و مصنوعات کی طرف گاہکوں کو راغب کرنے کے لیے بھی اشعار اور Jingles لکھے جاتے ہیں۔

اب رہ گئی سنجیدگی سے، قلبی، ذہنی، روحانی اور نفسیاتی انہماک سے اور زبان و بیان اور شعری تکنیک و اسلوب پر استادانہ گرفت کے ثبوت کے طور پر کی جانے والی شاعری سنسکرت کے ماہرین شعریات کا نقطۂ نگاہ اس سلسلے میں حقیقت سے زیادہ قریب تھا اور "در شعر چیزے دیگر است" کے عنوان سے جو مضمون آپ کی نظر سے گزرا اس میں کافی تفصیل سے بیان کیا جا چکا ہے۔ قدیم ہندستانی سماج میں اساطیر، مذہب، سیاست، ضرورت، تاریخ و معاشرت کا جبر، سیاسی مقدرات، فنی چابکدستی اور مشاقی کے مظاہرے کا جذبہ اور مروجہ علوم و فنون کے رویے اس طرح گڈ مڈ ہو گئے ہیں کہ اگر ہوش کی آنکھ اک ذرا جھپک جائے تو شیرازۂ فکر درہم برہم ہو جائے، ورنہ شرم اور جاتی داد کی وجہ سے علم و فن، شعر و ادب، وسائل و اسالیب اظہار ان طبقوں کے ہاتھ میں تھے جن کے لیے معاشی اور کاروباری مقصد برآری کے لیے محنت کشی ضروری نہ تھی اور جن کے حصے میں فراغت و فرصت وافر آئی تھی۔ برہمن اور کشتریوں کے درمیان اقتدار کی کشمکش کا اظہار گوتم بدھ اور وردھمان مہاویر کی شخصیات کی شکل میں ہوا لیکن برہمنوں کے "اوتارواد" کے حربے نے ان کی کشمکش کے جوش اور سرگرمی کو سرد کر دیا۔ سماجی تبدیلیوں کی رفتار بہت دھیمی تھی پھر بھی نمایاں تبدیلیوں کے اثرات اظہارات پر بھی پڑے۔

یہ کیا بات ہے کہ سوٹ بوٹ پہن کر ہونٹوں پر پائپ میں بہترین درآمد تمباکو سلگائے ہوئے اور نہایت جدید طرز کی سنہری فریم والی عینک اپنی چڑھی ہوئی ناک پر چڑھائے ہوئے پنجابی، ہریانوی، مارواڑی یا گجراتی میں انگریزی کی آمیزش کر کے ایک کھچڑی زبان بولنے والے نو دولتیے اپنے دیوان خانے میں ریل، موٹر کار، ہوائی جہاز یا کسی کارخانے کی پینٹنگ کے بجائے ایم ایف حسین کے گھوڑوں یا پکاسو کی فاختہ کا چربہ آویزاں کرتا ہے؟

www.taemeernews.com

اور کیا بات ہے کہ راک اور پاپ اور ڈسکو میوزک پر تھرکنے والا وہی نو دولتیہ گل و بلبل، ساقی و رند، شراب و شاہد، ماہ و محبوبہ اور ہجر و وصال کے نہایت عامیانہ اور رسمی طرز میں لکھے ہوئے اشعار پر لوٹ پوٹ ہو جاتا ہے۔

ہماری تنقید میں بھی مغرب کی اندھی تقلید راہ پا گئی ہے۔ ہماری نسلی اور قومی عادت، ہماری تہذیب کا کردار، ہماری انجمن کے آداب، ہمارے ذہن و احساس کے عوامل، ہمارا ذوق و مزاج، ہماری وراثت و روایت مغرب سے بُعدِ قطبین رکھتی ہے۔ اس لیے شعر و ادب اور فن کے نظریات کے سلسلے میں ہمارا احساسِ کمتری جائز نہیں۔ جہاں تک اطلاعات، معلومات اور آگاہی کا سوال ہے ساری دنیا کے تصورات اور مفروضات اور عالمی شعر و ادب کی جہت و رفتار سے اپنے ہوش و حواس اور فکر و احساس کو متعلق رکھنا لازمی ہے۔ لیکن اپنانے میں اور مرعوب ہو کر نقل کرنے میں فرق کرنا بھی ضروری ہے۔ ارسطو، گوئٹے، ہرڈر، اسپنگلر، کالرج، ورڈزورتھ، بلیک، آرنلڈ، رچرڈس، ایلیٹ، بودلیر، ملارمے سب کی نگاہ اپنی اپنی زبان، اپنی اپنی روایت اور اپنی اپنی نفسیاتی اور جماعتی ضرورت پر مرکوز تھی۔ ان کی نظر میں مغربی شاعری کا صرف وہ قطعہ تھا جس سے ان کا اپنا تعلق تھا۔ فکر و خیال اور جذبہ و احساس کے بارے میں ان کی رائیں ایک حد تک قابلِ قبول ہو سکتی ہیں لیکن زبان و بیان اور اسالیب و اصناف کے بارے میں ان سے رجوع کرنا بڑی افراتفری پھیلاتا ہے۔

یہ تو اب بحث طلب نہیں رہا کہ مادّی اور تمدنی تبدیلیوں کے مقابلے میں جذبہ و احساس کی دنیا اور جمالیاتی رویّے اور دل کے معاملات بہت ہی دھیمی رفتار سے تبدیل ہوتے ہیں۔ ہمارا دل ہمارے دماغ کی منطق کو قبول نہیں کرتا۔ دولت کی فراوانی ہمارے آنگن میں فوراً ہیلی کاپٹر کھڑا کر سکتی ہے لیکن ہمارے ذوق اور پسندیدگی کے میدان سے رتھ گھوڑے، اونٹ اور ہرن کو بارہ پتھر باہر نہیں کر سکتی، بستر پر ہمارے پہلو میں خواہ گیسو بریدہ اور بے لباس دوشیزۂ فرنگ ہی کیوں نہ لیٹی ہو ہمارے دل میں گھونگھٹ کاڑھے ہوئے کا تو کی لجیلی گوری ہی سمٹی سمٹائی ملے گی۔

اور شاعری کا تعلق منطق، خردمندی اور مروّجہ فیشن سے نہیں جذبات، احساسات، تاثرات اور انسلاکاتِ قلبی سے ہوتا ہے۔ شاعری کا رنگ روپ، مزاج انھیں عناصر سے ترکیب پاتا ہے۔ ریڈیو، ٹی وی، فلم، اخبار، رسالے، کتابیں، سیاحت ہم پر نئے سے نئے مناظر و مظاہر کے عکس ڈالتی رہتی ہے اور ہم اپنے حلیے اور لباس اور رہن سہن میں انھیں قبول بھی کرتے رہتے ہیں۔ لیکن شاعری اور نظریاتِ شعر پر جب بھی انھیں فوراً، تعجیلاً، جبراً منطبق کیا گیا ہے تب تب نتائج خوشگوار نہیں نکلے ہیں۔

جیسا کہ عرض کر چکا ہوں، گڑبڑ اور پریشانیِ فکر کا باعث تقلیدِ مغربی ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ جب سے انسان نے کل پرزوں اور اقوائے فطرت کو اپنا خادم بنایا ہے اور جب سے اس نے آلات و وسائل کو (بقولِ مارشل میکلوہن) اپنے زائد حواس یا اپنے

www.taemeernews.com



حواس کی توسیع کی طرح استعمال کرنا شروع کیا ہے۔ قومی، نسلی، ملکی اور علاقائی امتیازات کم ہوئے ہیں اور انسان کے سوچنے سمجھنے اور ایک دوسرے کو برتنے میں وسعت پیدا ہوئی ہے۔ ذہنی اُفق پھیلا ہے اور روحانی ہمہ گیری نے کئی قدم آگے بڑھائے ہیں۔ لیکن پھر بھی جہاں تک حواس، جنسی اور نفسیاتی رویّوں اور حقیقت اور خارج سے جذباتی، وجدانی اور جبلتی رشتوں کا تعلق ہے، بہت ہی کم، نظر انداز کیے جانے کے لائق، تبدیلی ہوئی ہے۔ انسان کا "ذوق" اس کا "مذاق" اس کا "مزاج" بہت ہی مستقل اور سکوت پسند ثابت ہوا ہے۔

مشرق اور مغرب کے مزاج اور جمالیاتی، فنی اور شعری رویّے ایک دوسرے کے برعکس ہیں۔ مشرق کی موسیقی میں "ہارمنی" کی گنجائش ہی نہیں ہے۔ اسی طرح مصوری میں "شیڈنگ" کو آلۂ کار نہیں بنایا جاتا۔ استعارے اور علامت کو شاعری کے لیے عناصرِ ترکیبی اور شرائطِ اظہار میں شامل نہیں کیا گیا، ترسیلِ معانی، آرائش اور توضیح میں معاون صنائع کے طور پر برتا گیا اور بلاغت کے پیچیدہ اور لطیف ترین مدارج میں شمار کیا گیا۔ بیان کی اہمیت تسلیم کی گئی اور اس کے خطیبانہ زور کو ایک قدر مانا گیا۔ خدوخال کی وضاحت، صورتِ حال کی انشراح اور واقعے کا بیان مشرقی اظہارات کی خوبیاں تسلیم کی گئیں۔ مشرق افقی سطح پر اظہار کرتا رہا جبکہ مغرب نے عمودی جہت میں پرواز کرنا اور غوطے لگانا پسند کیا۔ مشرق زمینی اور مغرب آسمانی جہات کو اپنائے رہا۔ قبل ظہورِ اسلام مشرق کا عام رویّہ حقیقت کو تشبیہی انداز سے پیش کرنے کا رہا ہے۔ حقیقت کو ٹھوس، نسبتاً ٹھہری ہوئی آڑی اور کھڑی گھماؤدار اور ترچھی لکیروں سے بنی ہوئی شکلوں میں پیش کیا۔ کئی کئی سر اور کئی کئی ہاتھ اور مختلف چھوٹے بڑے حیوانات پر سواریوں کے ذریعے ان کی حالت، حیثیت اور قوت کا اظہار کیا۔ یہ علامتی انداز یقیناً ہے لیکن یہ علامتیں مقررہ اور متعینہ نوعیت کی ہیں اور "تخلیقی" نہیں "تشبیہی" ہیں۔ مشرق نے طربیہ اور المیہ کا تصور بھی نہیں اپنایا۔

کاش ہمارے نقاد ذرا سا اپنے دماغ پر زور ڈالتے اور تن آسانی اور تقلید کی سہولیت کے بجائے خود خارہ شگافی کی صعوبت برداشت کرتے۔ آفاقیت، بین الاقوامیت اور جدیدیت کے تصورات ہمارے مادی معاشی اور سماج کے ظاہرہ حالات پر اثر پرداز ہوتے ہیں لیکن ان تصورات کو جس "مکان" کی ضرورت ہے اس کی تعمیر کا ساز و سامان، زمین اور ماحول، فضا "مقامی" اور علاقائی ہوگی۔ اس موٹی سی بات کو کیسے نظر انداز کیا جا سکتا ہے۔

www.taemeernews.com



# ۴

سُنن ہار اور پڑھن ہار تو نظارہ باز ہے، تماشا بیں ہے، گاہک ہے، وصول کرنے والا ہے، کوڈ کو توڑ کر پیغام تک پہنچنے اور سمجھنے والا ہے۔ شاعر ہزار ڈینگ مارتا ہے کہ جو کچھ اس نے کہا ہے وہ اپنے من موجی پن میں کہا ہے لیکن وہ جان بوجھ کر اور نیت و ارادے کے ساتھ اپنے کہے کو سُناتا اور چھپواتا کیوں ہے؟ یقیناً وہ ایک ایسے شخص کو یا کچھ ایسے اشخاص کو اپنے اس احساس، اس تجربے، یا اس جذبے میں شریک کرنا چاہتا ہے جو راست طور سے اس میں شریک نہ تھا۔ جب ہم کسی کو کسی ایسے تجربے یا احساس یا جذبے سے روشناس کرانا چاہتے ہیں جو اس میں ذاتی طور پر شریک نہ رہا ہو تو ہم ابلاغ اور ترسیل کے عمل میں مصروف ہیں۔ شاعر اظہار کے ذریعے ترسیل و ابلاغ کے فرائض انجام دیتا ہے۔ ترسیل کی کامیابی اس پر منحصر ہے کہ زبان و بیان کے جس کوڈ کو شاعر استعمال کر رہا ہے اس سے "سنن ہار" اور "پڑھن ہار" بخوبی واقف ہو اور حوالات ترسیل اور استقبال کے سروں پر مشترک ہوں۔

اکادمیائی انداز میں کہا جا سکتا ہے کہ مطبوعہ لفظ کا مواد مکتوبہ لفظ، مکتوبہ لفظ کا متلفظ لفظ اور متلفظ لفظ کا مواد خیال، فکر، تصور، تاثر، اور کیفیت میں ہوتا ہے۔ حواس کے وسیلے سے، اپنے آپ سے گفتگو کرتے رہنے سے، دنیا اور ذات کے تعلق و تصادم سے ایک مبہم سا خاکہ انسان کے دل و دماغ میں مرتب ہوتا ہے۔ اس سے نسبتاً واضح شکل دیتے ہیں الفاظ۔ ہر لفظ روپ، رنگ، خوشبو، ذائقہ، حرکت، حرارت، روشنی رکھتا ہے۔ اسی کی قوت سے بیان میں زور، رنگینی، تازگی، زندگی، اور تاثیر پیدا ہوتی ہے لفظ کی پھونک سے مسان جاگتے ہیں اور ہمزاد مطیع ہوتا ہے، لفظ ہی بیان کے آفاق کی حد بندی کرتا ہے اور اس میں لمبائی، چوڑائی، دبازت، ضخامت، بلندی اور گہرائی پیدا کرتا ہے۔ بلندی اور گہرائی کے بارے میں بھی بڑے مغالطے ہوئے ہیں۔ اظہار تو افقی سطح پر ہی ہوتا ہے مُنہ اور کان کی سیدھ میں اور کاغذ کی سطح پر نظر کی سیدھ میں۔ لغوی اعتبار سے بیان کی نوعیت سطحی ہے۔ غوطہ خور سمندر کی تہہ سے گھونگھے اور سیپیاں بٹور کر لاتا ہے لیکن موتیوں کو نکالنے اور انھیں حسین بنانے کا سارا عمل سطح پر ہوتا ہے۔ ہوا باز آسمان پر بہت اونچائی پر پرواز کرتا ہے اور فضائی تجربے سمیٹ کر زمین پر لوٹ آتا ہے۔ ان تجربوں کو ایک مانوس اور مربوط شکل سطح پر ہی دی جاتی ہے۔ مشرق میں شیڈنگ نہیں ہے۔ لکیروں اور رنگوں کے اپنے اپنے حصے ہیں، جو سپاٹ ہیں۔ ہارمنی نہیں ہے۔ سُر نغمہ پیدا کرتا ہے، میلوڈی ہماری موسیقی کا طرۂ امتیاز ہے۔ تشبیہ، استعارہ، اشارہ، کنایہ، تمثیل (Allegory) ہمارے یہاں بیان کو تقویت پہنچانے، سجانے سنوارنے اور محفل کے لائق بنانے کے وسیلے ہیں۔ مانا کہ ہم مغربی تعلیم اور مغربی جمالیات سے بھی اس قدر مرعوب ہیں، جتنے مغربی مادیت ٹکنولوجی اور سائنس سے۔ مانا کہ ہماری سیاست اور تجارت نے مغربی انداز اختیار کر رکھا ہے۔ مانا کہ ہمارے میڈیا

www.taemeernews.com



مغربی نہج پر چل رہے ہیں۔ مگر ہمارے اندر کی دنیا میں رتھ، ہاتھی گھوڑے، اونٹ، بلبل، کوئل اور مور، پپیہا گھونگھٹ اور پنگھٹ کی معنویت اور ان سے جذباتی لگاؤ آج بھی زندہ ہے۔ صید صیاد اور قفس آج بھی زیادہ معنویت رکھتے ہیں۔

سوال یہ ہے کہ شاعری الفاظ اور آواز کے ذریعے اس چمتکار کو کیسے پیدا کرتی ہے کہ جنگل میں جست لگاتا ہوا خرگوش سامع اور قاری کی ٹوپی میں سے نکل آتا ہے اور امن کی فاختہ سننے اور پڑھنے والے کے سینے میں پھڑپھڑا اٹھتی ہے۔ گھوڑے کو پانی کے پاس لے جانے میں کامیابی حاصل ہو جاتی ہے لیکن پانی پینا نہ پینا گھوڑے کی اپنی مرضی پر مبنی ہے۔

ڈکشنری الفاظ کا ذخیرہ ہوتی ہے۔ اس کی نوعیت بیج بھنڈار کی سی ہوتی ہے۔ یہ بیج عناصر اربعہ اور حواس خمسہ کے باہمی عمل و ردعمل کے منتظر رہتے ہیں جس کے باعث انھیں حرکت حرارت اور زندگی ملتی ہے اور ان کی سمادھی ٹوٹتی ہے ان میں سے بہت سے خودرو ہوتے ہیں اور بہت سے زود رو۔ بہت سے بڑی محنت اور بڑی ترکیبوں کے بعد انگڑائی لیتے ہیں۔ ان کے انکھوے ان کے اپنے خول سے نکلنے میں بڑے نخرے دکھاتے ہیں۔ اگر شاعر اپنے احساس میں اپنی سوچ بچار، اور دکھ درد میں کسی شریک کی تلاش میں نکلا ہے تو اسے خودرو اور زود رو الفاظ بونے چاہییں۔ اکیلا لفظ گونگا ہوتا ہے دیگر الفاظ کی معیت میں ہی وہ منہ کھولتا ہے اور اپنا مطلب بیان کرتا ہے۔ لفظ جن حروف سے بنتا ہے ان کا تلفظ اور آوازوں کی تطویل و تصغیر سے اور ہجائی کیفیت سے اس کے معنی ایک خاص تیور اور فضا اختیار کرتے ہیں اور ان کا ابلاغ بھرپور طور سے ہوتا ہے۔

زبان پوتھیوں میں بھی بند ہے، اور کتابوں میں بھی۔ زبان کلاس روموں میں بھی بولی جاتی ہے اور اخباروں اور رسالوں میں بھی چھپتی ہے آج کے سہل پسند اور آرام پسند ماحول میں زبان کے سوتوں تک جانے کی تکلیف کون گوارا کرتا ہے؟ اصطلاحوں کی فرہنگیں، نئی نئی ڈکشنریاں، علما۔ اور فضلا کی تحریریں اور تقریریں جتنے الفاظ فراہم کر دیتی ہیں وہ کیا کم ہیں؟ لیکن زبان تو باورچی خانے میں بھی بولی جاتی ہے، کارخانوں اور دفتروں میں بھی، سینما گھروں میں اور بازاروں بھی بسوں اور ٹرینوں میں بھی، اسکولوں کالجوں اور کھیل کے میدانوں میں بھی، کھیتوں کھلیانوں اور گانو کی گلیوں میں بھی۔ اردو کی بدنصیبی یہ رہی ہے کہ دکنی دور میں وہ دکن کی دھرتی اور آکاش، وہاں کے عوام کی زندگی، وہاں کے کلچر اور سماج سے متعلق رہی اور زبان اور مواد دونوں سطحوں پر اس میں ارضیت، انسانیت اور حیات و کائنات سے جڑے رہنے کا احساس گاتا گنگناتا اور بولتا رہا۔ بعد میں دہلی آگرہ اور لکھنؤ میں بھی ان میں سے بہت سی خوبیاں برقرار رہیں۔ لیکن اس کے بنیادی سوتے ایران اور عرب ہی میں رہے اصلاح زبان کے نام پر اردو سے ہندستانیت بری طرح خارج کر دی گئی اور گنوار پن، دیہاتی پن اور بازارو پن کو نفرت کی نظر سے دیکھا جانے لگا۔ شاعر کے مخاطب درباری، امرا، شرفا حکمراں اور رؤسا قرار پائے۔ حکمراں طبقے کی زبان شاعری کے لیے موزوں ٹھہری۔ اس مصنوعی، پرتکلف، لیے دیے رہنے والی اور چھوٹی موٹی زبان کے چھلکے کی مضبوطی اور خوبصورتی میں تو کوئی شک نہیں لیکن اس سخت اور دنداں شکن خول کے اندر مغز کیسا ہوگا، اس کی گارنٹی کون دے سکتا ہے۔ اس جبر اتو ٹیڑ ہا ان مڑور۔ زبان کو برتنے والا برتنے کو تو برت جاتا ہے لیکن حالت سہو میں اسے بھی خبر نہیں رہتی کہ وہ آخر کہنا کیا چاہتا تھا۔ جو منظومات اس زبان میں سامنے آتی ہیں وہ Freak معلوم ہوتی ہیں اور شعری Monstrosities اسی طرح جنم لیتی ہیں۔

تجربے اس کے اظہار اور اس کی ترسیل کے توازن کا کمال ہمیں بھرپور انداز میں کبیر کے یہاں نظر آتا ہے چکی

www.taemeernews.com



کی مشقت اور مشقِ سخن کے ایک ساتھ جاری رہنے کا ذکر یا تو حسرت موہانی نے کیا تھا یا پھر محنت کی تال پر شاعری کے ساتھ ساتھ رقص کرنے کا منظر کبیر کے یہاں نظر آتا ہے ۔ وہ کرگھے پر اپنے آپ کو مصروف رکھتے تھے اور ان کے ہاتھ اور پانو تانے سے بانے کو گزارتے رہتے تھے ، اسی مصروفیت میں ان کی مشقِ سخن بھی جاری رہتی تھی اور وہ فکر و احساس کی چادریں بنتے رہتے تھے ۔ مصروفیت اور مشغولیت کا یہ اشتراکِ عمل اور جسمانی اور ذہنی رفاقت کا رسے جس جاندار اور جی دار شاعری کا ظہور ہوتا تھا وہ اپنی مثال آپ ہے ۔

کبیر کے یہاں زبان و بیان اور اظہار و ابلاغ کے تعلق سے سدھ کڑی رویہ نظر آتا ہے اور ان کا پھکڑ پن بڑے بڑے روحانی اخلاقی معاشرتی اور مذہبی دقتوں کو جس طرح آسانی اور سہولت کے ساتھ پانی کر دیتا ہے واقعی ایک جمتکار ہے ۔ کبیر ناخواندہ تھے ، ان کے پاس علم نہ تھا مگر تجربہ تھا اور Wisdom تھی ۔ انھوں نے دنیا اور زندگی کے بارے میں بہت کچھ سوچا تھا اور اس سے زیادہ گُنا تھا ۔ کبیر کے لیے "کاگج کی لیکھی" اہم نہ تھی ، اصل چیز تو "آنکھن کی دیکھی" تھی ۔ کبیر نے سادھ کر شاعری کی تھی ۔ انھوں نے "شبد" کو سادھنا سے لیس میں کیا تھا ۔ شبد سادھنا کا مشورہ وہ سب کو دیتے ہیں ۔

साधो शब्द साधना कीजै
जेही शब्द ते प्रगट भये सब, सोई शब्द गहि लीजै
शब्द गुरु शब्द सुन सिख भये, शब्द सो बिरला बूझै
सोई शिष्य सोई गुरु महातम, जेहि अन्तर गति सूझै
शब्दै वेद पुरान कहत हैं, शब्दै सब ठहरावै
शब्दै सुर मुनि सन्त कहत हैं, शब्दै भेद नहिं पावै
शब्दै सुन सुन भेष धरत हैं, शब्दै कहै अनुरागी
षट दर्शन सब शब्द कहत हैं, शब्द कहै बैरागी
शब्दै काया जग उतपानी, शब्दै केरि पसारा
कहै कबीर जहँ शब्द होत हैं, भवन भेद है न्यारा

" سادھو ۔ شبد سادھنا کرو ۔

( شبد کے معنی لفظ کے بھی ہیں اور آواز کے بھی ۔ جب دو چیزیں آپس میں ٹکراتی ہیں تب شبد پیدا ہوتا ہے )

جس شبد سے سب ظاہر ہوئے ہیں ، تکوین و تخلیق ہوئی ہے ، اس شبد کو پکڑ لو ۔ شبد ہی گرو ہے جسے سُن سُن کر ہم چیلے ہوگئے ۔ شاید ہی کوئی اس شبد کو بوجھ سکا ہو ۔ جو اندر کی حرکات کو (راز دروں کو باطنی کارگزاریوں کو) جانتا ہے وہی مرید ہے اور وہی مرشد ۔ شبد ہی وید اور پران کا مذکور ہے ۔ اور شبد ہی دنیا جہان کو اپنے آپ پر ٹھہرائے ہوئے ہے ۔ تمام دیوتا ، رِشی مُنی ، پیر فقیر شبد ہی کہتے ہیں ۔ مگر شبد کا بھید کون پا سکا ہے ۔ شبد سن کر ہی لوگ فقیری بانا پہنتے ہیں ۔ اور شبد کے سہارے ہی وہ کسی کا بھگت اور عاشق بنتا ہے ۔ چھ کے چھ درشن شبد کہتے ہیں (فکر اور حسی منطق کے ذریعے بغیر کسی قوتِ مطلق یا خدا کے تصور کا سہارا لیے ہوئے دنیا جہان اور زندگی اور موت کے اسرار سمجھنے سمجھانے کے لیے چھ فلسفے ظہور میں آئے تھے ۔ سانکھیہ / یوگ / نیائے / ویشیشک / پورو میمانسا

www.taemeernews.com



اتر میانسا۔ یہ سب انسان کو ذات مطلق کا دیدار کرانے کا دعوا کرتے ہیں۔ اس لیے درشن کہلاتے ہیں (انُراگی یا عاشق ہی نہیں) بیراگی (تارک الدنیا بے نیاز مرد قلندر) بھی شبد کا بکھان کرتا ہے۔ شبد ہی سے ظہور کائنات ہوا ہے اور یہ کون و مکان شبد ہی کی توسیع ہیں۔ کبیرؔ کا قول ہے کہ جہاں شبد ہوتا ہے وہیں کائنات کا انوکھا اور نرالا بھید چھپا ہوتا ہے)۔

شبد کا یہ بھگتی مارگی تصور ہے۔ شبد یہاں ایک روحانی اصطلاح کے روپ میں استعمال ہوا ہے ویدانت کی ایک کثیر المعنی اصطلاح کے روپ میں۔ شبد اسم، کلام یا Logos کے مترادف ہے۔ آتمن کے برہمن سے جدا ہوتے ہوئے جو نالۂ فراق بلند ہوا تھا۔ وہی صوت سرمدی ہے یہ شبد۔ یہ شبد ناد کی اناهت (अनाहत) شکل ہے یعنی۔ اس کے لیے ٹکراؤ اور چوٹ درکار نہیں یہ انہد ناد (अनहद नाद) ہے "نام جپ" اور "شبد سادھنا" ایک ہی ریاضت کے دو نام ہیں۔

کبیرؔ "سہج سمادھی" اور "سہج سادھنا" کے قائل بھی تھے۔ سہج کے لغوی معنی ہیں سیدھا سادا سہل اور فطری۔ تصنع اور تکلف سے بے نیاز۔ اصطلاحی معنی میں "سہج اوستھا" وہ مقام ہے جہاں شمس و قمر ساکت ہو جاتے ہیں جہاں اول و آخر اور اوسط و تواتر لایعنی ہو جاتے ہیں۔ جہاں حیات و موت ابتدا و اختتام کا فرق مٹ جاتا ہے۔ جہاں نہ کچھ اپنا ہوتا ہے نہ پرایا۔ جہاں انسان کو علائق دنیا سے نجات مل جاتی ہے اور ہر طرف آنند ہی آنند، سکھ ہی سکھ انبساط ہی انبساط کا عالم ہوتا ہے، مہا آنند اور مہا سکھ کا عالم۔

साधो, सहज समाधि भली

یا۔

सहजे सहजे मेला होयगा,
जागी भक्ति उतंगा

اب بنا تکلیف و تکلف کے وصال یار کی منزل آجائے گی کیونکہ عشق کا دریا امڈ پڑا ہے۔

کبیر کا نعرۂ مستانہ تھا،

हमन है इश्क मस्ताना हमन को होशियारी क्या
ہمن ہیں عشق مستانہ ہمن کو ہوشیاری کیا۔

معلوم نہیں فرانس کے زوال پرستوں نے شاعری کا مواد زبان کو کس عالم میں قرار دیا تھا۔ یہ شاید استعاراتی یا علامتی بیان تھا جسے لغوی معنوں میں اختیار کیا گیا تھا۔ اردو کے ناقدوں کی جھولی میں جیسے ہی اس ارشاد عالی کی بھنک پڑی انھوں نے بھی لفظ اور زبان کا ڈھول پیٹنا شروع کر دیا۔ لفظ اور زبان کی اظہار و ابلاغ کے ضمن میں تو خصوصاً بڑی بنیادی اہمیت ہے۔ مذاہب کے لیے پیغام رسانی کی زبردست وقعت و قدر ہے۔ مذاہب کے لیے نہ صرف ابلاغ بلکہ تبلیغ بھی اہم ہے۔ مذاہب "لفظ" کی بڑی قدر و منزلت کرتے ہیں۔ برھد آرنیک اُپنشد (IV-5.3) میں راجا جنک اور یاگیہ ولکیہ رشی کے مابین ایک مکالمہ درج ہے۔

अस्तमिते आदित्ये याज्ञवल्क्य
चन्द्र मसि अस्तमिते
शान्ते ऽग्नौ
किं ज्योतिः एवायं पुरुष इति

اے یاگیہ ولکیہ! جب آفتاب غروب ہو اور ماہ بھی غیاب میں ہو۔
اور آگ بھی سرد ہو تب پُرش کس نور کے سہارے دیکھتا ہے۔

वाग् एवास्य ज्योतिर् भवति
वाचा ए वायं ज्योतिषाऽस्ते
पल्ययते
कर्म कुरुते
विपल्येति
तस्माद् वै सम्राट्
अपियत्र स्वपाणिर् न विनिर्ज्ञायते
अथ यत्र वाग् उच्चरति उपैव तत्रन्येतीति

راجن۔ تب وہ واٹی (آوازِ ملفوظ یا باآواز لفظ) کی روشنی میں دیکھتا ہے۔ لفظ بھی تو روشنی ہے۔
جس گھنے اندھیرے میں ہمیں اپنا ہاتھ بھی سجھائی نہیں دیتا اس اندھیرے میں جب لفظ کی آواز
گونجتی ہے تو پُرش (اپنے آپ) اپنے مقصود تک پہنچ جاتا ہے۔

انجیلِ یوحنا کی ابتدا میں ہی ارشاد ہوتا ہے:

ابتدا میں کلام تھا
اور کلام خدا کے ساتھ تھا
اور کلام خدا تھا
سب چیزیں اسی کے وسیلے سے پیدا ہوئیں۔
اور جو کچھ پیدا ہوا ہے اس میں سے کوئی چیز بھی اس کے بغیر پیدا نہیں ہوئی
اس میں زندگی تھی
اور وہ زندگی آدمیوں کا نور تھی
اور نور تاریکی میں چمکتا ہے۔
اور تاریکی نے اسے قبول نہیں کیا

قرآن مجید کی سورۃ البقرہ کی ایک سو سترھویں آیت ہے۔

وَإِذَا قَضَىٰٓ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُۥ كُن فَيَكُونُ ۝

اور جب وہ کسی بات کا فیصلہ کرتا ہے تو بس اس کے لیے کہہ دیتا ہے کہ ہو جا اور وہ ہو جاتی ہے۔
گویا مذاہب کی نظر میں لفظ یا تو نور ہے یا تاریکی سے نور میں لے جاتا ہے۔
تاریکی میں لفظ ہی اُجالا کرتا ہے۔ لفظ ہی ماحول فضا نور اور زندگی کو وجود میں لانے والا ہے۔ وہی اولین وسیلۂ تخلیق و تکوین ہے۔ خالق و مخلوق کے درمیان رابطہ لفظ ہی پیدا کرتا ہے۔ لفظ اور زبان کی افادیت اہمیت اور فعالیت پر کوئی شبہ نہیں کیا جا سکتا۔

www.taemeernews.com



انسان کو جب یہ احساس ہوا ہوگا کہ اور حیوانات کی طرح اُسے اڑنے، تیرنے، شکار کرنے اور ایسے ہی دیگر کاموں کی قوت نہیں بخشی گئی، لیکن عقل ذہانت، اور حافظہ ودیعت کیا گیا ہے۔ جب اس نے محسوس کیا ہوگا کہ وہ خود کفیل نہیں ہے اور اپنی بقا، حفاظت اور اپنے ارتقا کے لیے اسے اپنی نسل اور گروہ کے دیگر لوگوں کے تعاون اور اشتراک پر منحصر رہنا پڑے گا تو اسے باہم دگر خیالات، مشاہدات، محسوسات اور تجربات کے تبادلے کی ضرورت کا احساس ہوا ہوگا۔ پہلے اشاروں، پھر آواز کے زیر و بم اور پھر الفاظ کے ذریعے اس نے اس ضرورت کی تکمیل کی ہوگی۔ خوف و تحیّر سے اوپر اٹھنے کے لیے، حفاظتی تدابیر کی تلاش میں، تناسل کی غرض سے، شادی و غم اور استعجاب و تشریق کے اظہار کے لیے زبان بننی شروع ہوئی ہوگی۔ ابتدائی دور میں زبان بھی وسیلۂ محض، آلۂ کار، اوزار اور ہتھیار کی طرح رہی ہوگی۔ رفتہ رفتہ اس میں تراش خراش رنگ و روغن آرایش و تزئین، اس کے استعمال کے اصول، قانون، قاعدے، دستور، اور آئین، آداب اختراع کیے جاتے رہے ہوں گے۔ اور وہ استعمالِ محض کی چیز سے بڑھ کر اطلاعات معلومات، تعلیم، تفریح، اور تعیش کا وسیلہ بنتی چلی گئی ہوگی۔ اس سے پرستش، بندگی، جادو وغیرہ کا کام لیا جانے لگا ہوگا۔ محنت کو زیادہ قابلِ برداشت بنانے کے لیے اور اس میں دلچسپی پیدا کرنے کے لیے بامعنیٰ اور بے معنیٰ موزوں اور خوش آہنگ کلمات بنائے گئے ہوں گے۔ شاعر، کاہنوں، جادوگروں اور محنت کشوں کے طبقے ہی میں پیدا ہونے شروع ہوئے ہوں گے۔

شاعری کے لیے بامعنی لفظ ہی کارآمد ہے۔ معنی کے ابلاغ ہی کے لیے لفظ بنتا ہے۔ معنی کیا ہے؟ مافیہ اور مواد! بالمیک، بھرتری، کالیداس، رودکی، فردوسی، حافظ، سعدی، خیام، ہومر، ورجل، چاسر، شیکسپیئر، شبلی، کیٹس، ورڈ سورتھ، کالرج، بلیک، قطب شاہی دور کے شعرا، کبیر، میرا، جائسی، تلسی، سورداس، گیانیشور تکارام، میر، انیس، غالب، اقبال سب بامعنی الفاظ کے استعمال میں ماہر تھے۔ ان کی شاعری سہل ممتنع، معنی آفرینی اور خیال آرائی کی مثالوں سے بھری پڑی ہے۔ ان سب نے لفظ کی قوت کو ابھارا ہے۔ لفظ میں زرخیزی اور خلاقی کی قوت ہوتی ہے۔

میرے دوست شمس الرحمٰن فاروقی نے جدیدیت کے علم بردار کی حیثیت سے نظریۂ شعر پیش کرنے میں بڑی عرق ریزی کی ہے۔ شعر غیر شعر اور نثر کے امتیازات کو نمایاں کیا ہے۔ تخلیقی سطح پر ترسیل کی ناکامی کا المیہ ترتیب دیا ہے۔ بہت پڑھے لکھے ذہین اور طبّاع آدمی ہیں ان کے نظریۂ شعر میں لفظ کا جدلیاتی استعمال، استعارہ اور ابہام شعر کے لیے لازمی عناصر ہیں۔ ان کا ارشاد ہے کہ خیال فکر احساس تو سبھی کے پلّے میں ہوتا ہے، شعریت سب کا مقدور نہیں۔ لہٰذا شاعری میں مواد و مافیہ اتنا اہم نہیں جتنی صنعت شعر کاری ہے۔ وہ بھی زبان کو شاعری کا مواد ٹھہراتے ہیں۔ لفظ کا جدلیاتی استعمال شاید لفظ کے تخلیقی استعمال کے مترادف ہے۔ فاروقی کے نزدیک تشبیہ، استعارے، یا پیکر کا حامل لفظ ہی جدلیاتی لفظ ہے۔ گویا جس لفظ میں تہہ داری اور کثیر الجہات معنویت نہیں وہ جدلیاتی لفظ نہیں لہٰذا اسے غیر شعری لفظ سمجھا جائے۔

کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا
تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا

اوس، سبزہ، دامن صحرا، ہرا ہوا، بھرا ہوا۔ ان میں جدلیات ڈھونڈنا میرے بس کی بات نہیں البتہ موتیوں کا استعارہ سارے شعر کو ایک نئی جہت اور الفاظ کے پرے ایک معنویت عطا کر رہا ہے منظر نگاری کو آب مل گئی ہے۔

www.taemeernews.com



تم مرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

فاروقی اس شعر کو شعر تو مانتے ہوں گے۔ اور اچھا شعر ہی مانتے ہوں گے، یہ شعر ایک بیان (Statement) ہے اور بس پھر بھی اس میں ایک عجیب و غریب کیفیت ہے۔ کوئی تشبیہ نہیں کوئی استعارہ نہیں کوئی پیکر نہیں۔ پورا شعر یوں تو ایک دلآویز کیفیت کا پیکر ہے لیکن اصطلاح میں جسے پیکر کہا جاتا ہے، ویسا پیکر نہیں بنتا۔

مشرق میں الفاظ دو ہی طرح کے ہوتے ہیں اسم یا فعل۔ صفت، ضمیر، تمیز اور حرف دراصل اسم ہی کے معاون و تابعدار ہیں۔ آدم کو بھی اللہ تعالیٰ نے پہلا سبق اسما کا دیا تھا۔ "اسم اعظم" کی جستجو اب تک جاری ہے۔ کسی شخص کو جس قدر اسما یاد ہوں گے، اسی قدر وسیع اس کا علم ہوگا۔ تشبیہ، استعارے اور پیکر کو علم البیان اور صنائع اور بدائع کے ضمن میں مطالعہ کیا جائے تو سود مند ہو سکتا ہے لیکن فاروقی اور ان کے حواریین تو استعارے، پیکر اور علامت کو قائم بالذات بلکہ مقصود بالذات حیثیت کا حامل بنا دیا ہے۔ شاعری میں ان کا وجود خیال و فکر مواد و مافیہ سے زیادہ قدر و منزلت کا مدعی ہو گیا ہے۔ مشرق میں شعری اظہار تجریدی یا تشبیہی نوعیت کا رہا ہے۔ کسی حقیقت یا واقع کو کسی ویسے ہی واقعے یا حقیقت کے مقابل رکھ کر معنویت کو نمایاں کرنا مشرق کا طریقہ رہا ہے۔ استعارہ اور علامت، بلاغت کے درجے ہیں۔ لیکن خطرہ یہ ہے کہ توجہ اس نکتے سے ہٹا کر کسی اور غیر متعلق اور غیر مذکور نکتے پر ٹک سکتے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ دھیان کسی ایسے نکتے پر جم جائے جس کی طرف دھیان دلانا مقصود ہی نہ ہو۔ بات الجھتی چلی جائے۔ علامت کا استعمال سامع اور قاری کے سامنے مغالطات اور گمراہیوں کے دروازے کھول سکتا ہے۔ مقصد و معنی کے خبط ہونے کا خطرہ لاحق رہتا ہے۔ بت پرستی کے دفاع میں جو دلائل دیے جاتے رہے ہیں، ویسے ہی دلائل علامت کی مدافعت میں بھی پیش کیے جا رہے ہیں۔ کسی حقیقت یا تصور کی مجسم اور مشکل نمایندگی کا نام ہی تو علامت ہے۔ بت بھی خدا نہیں بجائے خدا ہوتا ہے۔ لیکن اس کی پرستش خدا فراموشی کی طرف لے جاتی ہے۔ باپ کو آمریت استبدادیت اور جور و جبر کی علامت بنا کر پیش کیا جائے تو باپ کے خلاف بغاوت اور نفرت کا جنون آسانی سے زور پکڑ سکتا ہے کہ آمریت استبدادیت اور جور و جبر کو بھول کر لوگ باپ ہی کو بغاوت و نفرت کا نشانہ بنا ڈالیں۔ —— گلاب اگر بجائے رخسار محبوب برتا جائے تو عاشق دیوانہ رخسار سمجھ کر گلاب ہی کو بوسہ دینے لگتا ہے۔ استعارہ بھی اس حقیقت سے بڑا لگنے لگتا ہے جس پر روشنی ڈالنے اور جسے اجاگر کرنے کے لیے وہ لایا جاتا ہے۔

دراصل معنویت اور مفہوم کا تعین کسی ایک لفظ، جملے، ترکیب یا صنعت سے نہیں ہوتا۔ کسی کتھنی یا عبارت میں الفاظ، تراکیب، صنائع کے باہمی ارتباط اور رشتوں سے معنویت ابھرتی ہے۔ ایک لفظ یا بیان کی ایک کائی دوسرے لفظوں اور اکائیوں سے جڑ کر اپنا سیاق و سباق پیدا کرتا ہے۔ استعمال شدہ ہر لفظ جدلیاتی نہیں ہوتا۔ اکثر و بیشتر الفاظ اکہرے معنوں میں برتے جاتے ہیں۔ اکہرے معنی والا لفظ لازمی طور سے غیر شعری نہیں ٹھہرایا جا سکتا۔ الفاظ کی بندش، ترتیب و ترکیب ان کا مجموعی آہنگ اور ان کی رفتار اور گفتار کے مجموعی تاثر کا نام شعر (یا نظم) ہے۔ یہاں اے۔ سی۔ وارڈ (A.C. Ward) جنھوں نے ۱۹۴۰-۶۰ کے انگریزی نثر کے ایک انتخاب کی ادارت کی ہے 'Twentieth Century prose 1940-1960' ایک جگہ نقل کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔

In the long run we can **hardly** help but agree with the proposition that prose is a thinking form, poetry a feeling **form**

یعنی بالآخر ہمیں اس

www.taemeernews.com



تجویز سے متفق ہونا پڑے گا کہ نثر ایک سوچتی ہوئی ہیئت ہے اور نظم (شاعری) محسوس کرتی ہوئی ہیئت نثر فکر سے اور نظم احساس سے متعلق ہے۔

انسانی دردمندی اور انسانیت سے وابستگی اور لگاؤ شاعری کو شاعری بناتا ہے Human Concern کی کمی نے شاعری کو غیر دلچسپ اور لغو بنا دیا ہے۔ دوسری کمی تجربے کی یک رنگی اور اظہار کا یک سُرا پن سے پیدا ہوئی ہے۔ تجربے اور مواد کے بجائے لفظ اور لفاظی اور لفظوں کی کاریگری کو اصل شاعری قرار دینے کی وجہ سے بھی بڑی افراتفری پھیلی ہے۔

قحط اور وبا کے شکار لوگوں کا ذوق و شوق بری طرح مجروح ہو جاتا ہے اور شئے لطیف ختم ہو جاتی ہے۔ حسن و عشق کے جذبات پر اوس پڑ جاتی ہے۔ احساس و تصور پر بنشی طاری ہو جاتی ہے۔ سعدی فرماتے ہیں۔

چناں قحط سالے شد اندر دمشق
کہ یاراں فراموش کردند عشق

توارد کا کمال دیکھیے کہ بھوجپوری کا ایک لوک کوی ایسا تصور اپنی بولی میں اس طرح پیش کرتا ہے ؎

دھگی کے مارے برہا بسرگا　　بھول گئی کجری کبیر
دیکھ کے گوری کا ابھرے جوبنوا　　اُٹھے نہ کر بجوا ہیں پیر

بیان ہر دو جگہ سادہ اور فطری ہے۔ سعدی کے یہاں ٹھوس پن اور جسمانیت کے بجائے بیان سے کام لیا گیا ہے جب کہ بھوجپوری لوک کوی نے پیکروں کے ذریعے احساس کی شدت کو پیش کیا ہے۔

میر تقی ہوں یا غالب دونوں کے یہاں عام بول چال اور روز مرّے کی زبان بھی ملتی ہے اور امرا اور رؤسا کی محفلوں میں بولی جانے والی، عربی اور فارسی الفاظ و تراکیب سے بوجھل بھاری بھرکم اور سجی سجائی زرق برق زبان بھی۔ دونوں کے یہاں سادگی بھی ہے اور طرز جلیل (Grand Style) بھی۔ تشابیہ، استعارے اور پیکر بھی اور سیدھے سپاٹ بیانات (Statements) بھی۔ زبان لہجے اور اسالیب کی رنگارنگی سے یہ عظیم شاعر بڑا کام لیتے ہیں لیکن ان کی انفرادیت اور رنگ قائم رہتا ہے۔

نظیر اکبر آبادی نے آگرے کے گلی کوچوں اور بازاروں کی بول چال کی زبان کو اپنا وسیلۂ اظہار بنایا ہے۔ وہ ملنگ اور پھکڑ آدمی تھے۔ انھیں اپنا شہر اس کے عوام اور اس کی فصیل کے باہر قدم نکالنا انھیں کسی قیمت پر گوارا نہ تھا۔ نظیر کے یہاں فکر میں ڈوبا ہوا وہ لہجہ اور وہ انداز تو نہیں ہے جو کبیر میں ملتا ہے اور کبیر کی سی مشغولیت اور استغراق سے بھی سابقہ نہیں پڑتا، پھر بھی نظیر کے آگرے کی زندگی ہماہمی اور انسانی کارگزاریوں کی فضا ملتی ہے۔ آدمی نامہ، بنجارہ نامہ روٹیاں، ریچھ کا بچہ، ہولی، دیوالی، کنھیا کا بالپن، برسات کی بہاریں وغیرہ نظیر اکبر آبادی کی خوبصورت دلچسپ اور عمدہ نظمیں ہیں۔

میر تقی میر نے اپنے گھر کا جو بیان ایک نظم میں کیا ہے اور اسی قبیل کی ان کی دوسری نظمیں، ان کی ہجویں، ان کی مثنویاں وغیرہ بھی زبان و بیان کے بارے ہی میں نہیں بلکہ اپنے ماحول اور حالات سے تجربے حاصل کر کے ان کے تاثرات اور یادوں کی شاعری کا مواد بنانے کے بارے میں بھی میری حقیر رائے کی موافقت کرتی ہیں۔

گہرائی بلندی اور سطح کے تاثرات بھی کم گمراہ کن ثابت نہیں ہوئے ہیں۔ غوطہ خور سمندر کی تہہ سے گھونگھے اور سیپیاں لے سطح پر آتا ہے۔ زمین کی سطح پر انھیں چھانٹا جاتا ہے اور سیپ سے موتی نکالے جاتے ہیں، چمکائے جاتے ہیں اور انھیں پارکھیوں کے سامنے رکھا جاتا ہے۔ فطرت نے اپنا اظہار بے شک تحت الارض اور درونِ آب بھی کیا ہے،

www.taemeernews.com



لیکن سطح پر قدرت کے مظاہر ہیں انھیں نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ پہاڑوں سمندروں اور غاروں کے نشیب و فراز میں حسن و خوبی کی جستجو اپنی جگہ مگر میدانوں اور وادیوں کی سپاٹ سطح پر جو نیرنگیاں اور دلآویز مناظر ہیں انھیں فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ گہرائی معنی میں ہوتی ہے اظہار کی سطح اور جس کے لیے اظہار کیا جارہا ہے اس کی فہم و فراست اور ذوق کی سطح اگر ایک سیدھ میں ہو تو معنی کی گہرائیوں تک پہنچنا مشکل نہیں۔ شاید اسی لیے مشرق کے مصوروں نے شیڈنگ، موسیقاروں نے ہارمنی اور شاعروں اور ادیبوں نے علامتی اظہار سے کنارہ کیا اور اظہار کو مکر و فریب اور منافقت سے محفوظ رکھا۔

عصری آگہی، انسان کے مادی، سماجی، معاشی، اخلاقی، سیاسی مسائل کو شاعری کا موضوع اور مواد بنانا حرام نہیں ہے بلکہ مکروہ بھی نہیں ہے۔ شرط صرف تجربے کو احساس بنانے اور ایسا کر دینے کی ہے کہ شاعری ہضم کر سکے، بچا سکے اور اپنا حصہ بنا سکے۔ شعر میں شعور کا رنگ الفاظ پر اور اسلوب پر حاوی رہے تبھی وہ شعر کہلانے کا مستحق ہے۔ شعور (بقول عبدالرحمٰن) وارداتِ قلبی کا نام ہے (مراۃ الشعر ص۵) بیان کے معاملے میں بھی غلو سے کام لیا گیا ہے۔ Statement اور Narration کو اچھوت قرار دینا شاعری کو مزید افلاس سے دوچار کرنا ہے۔ بیان اس وقت کیا جاتا ہے یا دیا جاتا ہے جب اصل موضوع یا مافیہ کی پیش کش کے لیے مناسب ماحول فضا اور موڈ تیار کرنا ضروری ہوتا ہے۔ یا شاعر کو یقین ہوتا ہے کہ اس کی بات اپنی تمام تر شدت اور باریکیوں کے ساتھ بغیر کسی صنعت یا بدعت کا سہارا لیے ہوئے استقبال (Reception) کے سرے تک پہنچ جائے گی یا کوئی ہلکا سا سہارا اسے مدار میں داخل کر دے گا۔ سرویشور دیال سکسینہ کی کویتاؤں کی ان سطروں کو دیکھیے اور اندازہ لگائیے کتنی بجلیاں تڑپ رہی ہیں اور کتنے بادل ٹوٹ پڑنے پر اتارو ہیں۔

لو اور تیز ہو گیا
ان کا روزگار
جو کہتے آرہے ہیں
پیسے لے کر اتار دیں گے پار
یا
جب پسلیاں ہی قلعہ ہوں
تب شترو چھوٹا پڑ جاتا ہے
یا
جھانکیاں نکلتی ہیں
ڈھونگ کی وشواس گھات کی
بدلو آرہی ہے
مری ہوئی بات کی

پیکر تو بنائے گئے ہیں یا بن گئے ہیں لیکن ایسے کہ پہلی نظر ہی میں گرفت میں آجاتے ہیں۔ موزونیت اور چھند سے سروکار نہیں رکھا گیا ہے، لیکن گفتگو کا آہنگ زوردار ہے۔ قافیے سے بڑا کام نکالا گیا ہے، روزگار اور پار، وشواس گھات اور مری ہوئی بات نے زور بیان کو اور بڑھا دیا ہے۔

www.taemeernews.com



آج سے کوئی پچیس برس پہلے میں نے ایک رباعی کہی تھی۔ میرا استدعا آج بھی برقرار ہے ؎

اے اہلِ سخن کچھ تو نظر آئے ہمیں
کیا ہے پسِ فن کچھ تو نظر آئے ہمیں
اس پیرہنِ رنگ کو جھنّا کر دو
خوشبو کا بدن کچھ تو نظر آئے ہمیں

آج ہمارے شاعر کو توفیق کہاں کہ وہ قومی اور بین الاقوامی سیاست پر نظر رکھے، محلے والوں کے دُکھ درد میں شریک ہو، بازار اور ساہوکار سے واسطہ رکھے۔ دنوں دن شاعر اپنی کھال میں سمٹتا جا رہا ہے اور مست ہے، دنیا ترک کرنے کے لیے بھی دنیا حاصل کرنا ضروری ہے۔ چیز تو وہی ترک کی جا سکتی ہے جو آپ کی ہو۔ جو چیز آپ کی ملکیت ہی نہیں اسے ترک کیسے کریں گے۔ شاعری کا مواد و موضوع انسانی تجربات و احساسات ہوں تو شاعری میں جان آجاتی ہے۔ شرط صرف یہ ہے کہ اظہار کی نوعیت جوہری ہوتی ہے (Essential)، تفصیلی یا جزئیاتی (Substamtial) نہیں۔ یہ بھی ضروری نہیں کہ اعلا و ارفع خیال کے لیے اعلا اور ارفع زبان بھی برتی جائے۔

To be or not to be that is the ques tion

کیا سہل ممتنع کی کوئی اور مثال جو شیکسپیئر کی مذکورہ لائن کا جواب بن سکے ہے آپ کے ذہن میں؟

تم میرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

بلند خیالی اور سادہ بیانی کی مثال مومن کا یہ شعر بھی ہے ؎

گرہ داد شب را بسِ آفتاب

فردوسی کے شاہنامے کا ایک جری حوصلہ حسین و جمیل نسائی کردار جنگ میں کودنے کے لیے تیاری کر رہا ہے چستی پھرتی اور طراری کا لمحہ ہے، اس تمام فضا کو، کردار کے حسن و جمال کو، اس کی تیزی اور برق رفتاری کو اور نبرد آزمائی کی بے پناہ خواہش کو ایک ہی مصرعے میں ادا کرنے پر شاید فردوسی ہی قادر تھا۔ استعارے ہیں مگر صاف شفاف، پیکر ہے مگر آئینہ۔

پہلے کہا جاتا تھا کہ خیال اپنی زبان اپنے ساتھ لاتا ہے۔ نظم کے بجائے آج کی غزل میں زیادہ ٹھوس اور جاندار پیکر ملتے ہیں۔ ارضیت ہندستانیت اور جسمانیت اور آفاقیت کا شاعرانہ امتزاج ملتا ہے۔ تجریدی اور غیر مرئی اندازِ بیان ترک کیا جا رہا ہے۔ نظم میں شعر کا رجحان فروغ پا رہا ہے۔ شاعری اور مجذوب کی بڑ میں حدِ فاصل تھوڑی رہ گئی ہے۔ استعارے تلاش کرنا، پیکر ڈھالنا، تراکیب سازی اور ابہام پیدا کرنے کی کوشش قوت جذب کر رہی ہے، کہ شاعری ابلاغ و ترسیل کے مسلک سے ہٹتی جا رہی ہے۔ جس بات کو پہنچانے کے لیے نظم کی عمارت کھڑی کی گئی، وہ بات عمارت کے بوجھ تلے دب جاتی ہے اور اچھا خاصا مکان مقبرہ بن جاتا ہے۔

آج ساری دنیا سرمائے اور سیاست کی شکار ہے۔ استحصال اور جبر انتہا پر ہے۔ مادی اور معاشی مظالم تو ہیں ہی جان لیوا نفسیاتی اور جذباتی قہر کچھ کم نہیں ٹوٹ رہے ہیں۔ ہمارا سماج اور کلچر سیاست زدہ اور تجارت زدہ ہوتا جا رہا ہے Commercialisation اور Politicisation کا دور دورہ ہے۔ میڈیا پر دولت مند، طاقتور، ہوا و ہوس میں مبتلا سرمایہ کار نیز ہاؤسوں اور سرمایہ پرست سامراجی ملکوں کا قبضہ ہے اور انھیں

www.taemeernews.com



انسانیت سوز مقاصد کے لیے استعمال کیا جارہا ہے۔ سائنس اور تکنولوجی کا استحصال کرنے میں صنعت تجارت اور سیاست کا جو رول رہا ہے عیاں ہے۔ کلچر، فنون لطیفہ، شعروادب اور انسان کے تمام ترجمالیاتی اظہارات کو بھی اپنی گرفت میں لے کر اس تگڑم نے ثقافت و تہذیب کا چہرہ بگاڑ ڈالا ہے۔ انسان کے حواس اور انسانی حسیت کو سُن کر دیا گیا ہے۔ اپنی اپنی پڑی ہوئی ہے۔ موسیٰ آگ لینے گئے ہیں اور ہارون کی کمزوری اور بیچارگی سے فائدہ اٹھاکر سامری نے سونے کے بچھڑے کو معبود منوالیا ہے۔ جماہیر فلمی گانوں، قوالیوں کی قوالیوں، سنسنی خیز صحافت جنسی اور سماجی جرائم، اور ڈاکوؤں کے کارناموں اور کم عیار کتابوں اور رسالوں میں مست ہیں۔ زنا بالجبر کے واقعات ان کے لیے دلچسپی کا باعث اس لیے ہیں کہ جنسی عمل اور شہوانی کارگزاریوں کی جزئیات اور تفصیلات پڑھنے کو ملتی ہیں۔ بے روزگاری، افلاس و ناداری، ناخواندگی، بیماری، غذا کی کمی، پانی بجلی ایندھن چھت کی تلاش میں عمریں گزارتی ہوئی مخلوق آبادی اور مسائل بڑھانے میں جٹی ہوئی ہے۔ ایسے ماحول میں شاعری کا شہد چاٹنا، پھول سونگھنا، پینے میں مچھلی کو مات کرنا اچھا نہیں لگتا۔ کپڑے کو پیوند اور رفوگری درکار ہے، اور شاعری کشیدہ کاری کر رہی ہے۔

گوئٹے نے کہا تھا (اور گوئٹے اچھا بڑا اور معتبر شاعر تھا) کہ سیاست ہمارا مقدر ہے۔ معین احسن جذبی جیسا خالص غزل کا اور کلاسیکی مذاق رکھنے والی شاعر بھی کہہ اٹھا ؎

ان بجلیوں کی چشمک باہم تو دیکھ لیں
جن بجلیوں سے اپنا نشیمن قریب ہے

آٹھویں صدی قبل مسیح میں تصنیف کیے گئے یونانی رزمیے ایلیڈ اور اوڈیسی بنی نوع انسان کی ہم عصر زندگی اور سیاست کی آگہی، ادراک اور شعور کے ترجمان ہیں۔ مہابھارت اور بالمیک کی رامائن میں ان کا زمانہ بول رہا ہے۔ ہم جس تاریخی لمحے میں جی رہے ہیں اسے یادگار بنا دینا ابدیت ہی تو ہے۔ ایران کی پس ماندگی اور ثقافتی زوال کے دور نے اور قومی افتخار کے احیا کے جذبے نے ہی تو فردوسی سے شاہنامہ لکھوایا تھا ؎

عجم زندہ کردم بدیں فارسی

عوام کی زندگی میں اخلاقی تار کے ٹوٹ کر الجھ جانے اور ان کے کردار سے اخلاقی اقدار اور جرأت کے فقدان کی فکر اور درد ہی نے تلسی داس کو رام چرِت مانس لکھنے پر مجبور کیا تھا۔ اپنے اپنے زمانوں کے اور حالات کے عکس غزل گو شعرا کے اشعار پر بھی گہرے پڑے ہیں۔

کارل مارکس، فریڈرک اینگلس، روسی مفکرینِ شعروادب، ژاں پال سارتر، ماؤزے تنگ، مشرقی یورپ اور مشرقی ایشیا کے ماہرینِ لسانیات و جمالیات، ہوجی منہہ وغیرہ نے شعر کے بارے میں بڑے مفید اور کارآمد نظریات پیش کیے ہیں۔ ہر چند کہ ان میں سے بیشتر کی فکر میں انکار و الحاد اور زہریت کی موجودگی کے باوصف اور شعروادب سے ان کا اجمالی تعلق ہونے کے باوجود ان کے افکار میں بڑی طاقت اور روشنی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ شعر، ادب، فنونِ لطیفہ اور دیگر وسائل اظہار و ابلاغ ان لوگوں کا ضابطۂ علم اور اصل مسئلۂ فکر نہ تھا مگر انھوں نے زندگی، سماج، انسانی روابط، کلچر اور انسانی کردار کا گہرا مطالعہ کیا تھا۔ شاعری ان کے لیے زندگی کا ایک شعبہ تھی۔ میں نہیں سمجھتا کہ شاعری کے نظریات اسے تجربہ گاہ اور امتحانی نلکیوں میں رکھ کر یا جراحت کی میزوں پر اثیر باکر وضع کرنا کوئی مفید عمل ہے۔ دراصل مارکسی اور مائیں بازو کے مفکرین کے افکار و نظریات کا مطالعہ خالص انسانی زاویے سے نہیں کیا گیا۔ سیاست اور گروہ بندی کا دخل اس مطالعے میں بھی رہا ہے۔ سیاست بلاشبہ شاعری کا مقدر بھی ہے

www.taemeernews.com



اسے شاعرانہ تجربے کا جز و بنا کر دیکھنا چاہیے۔ اس کے پیچھے اگر شاعرانہ احساس اور حسیت کی روشنی کا پردہ کھڑا کیا جائے تو سیاست کی جو Silhouette نظر آئے گی وہ کچھ الگ ہو گی۔

میں اپنے خیالات کی تردید نہیں کر رہا ہوں۔ سیاست اور سماجی اور اخلاقی مسائل کی تفصیلات، ان کا تجزیہ، ان کی منطقی اور علمی تعبیر و تفسیر نثر کا کام ہے۔ سیاسی صورت حال اور سیاسی ڈرامے کے کردار بھی نثر میں زیادہ سرگرم اور با اثر نظر آتے ہیں۔ لیکن سیاسی شعور، ادراک، احساس اور آگہی کے جوہر کو شاعری زیادہ موثر اور دیرپا صورت میں پیش کر سکتی ہے۔ بس اتنی سی احتیاط ضروری ہے کہ یہ سب شاعر کے تجربے کا حصہ بن چکا ہو۔ تجربے کے بیچ مول کا سفوف نہ ہو، بلکہ اس کی روح کشید کی جائے۔ سستی اور جھوٹی جذباتیت سے کام نہ لیا جائے۔ اور شعر نعرہ اور اخباری رپورٹ بن کر نہ رہ جائے۔ انسانی دردمندی، فکرمندی، انسانیت کا سوز و گداز، قلبی وابستگی اور بھرپور Human Concern کی زیریں لہریں ایسی شاعری میں بھی موجزن ہوں۔ کسی گروہ، تنظیم یا تحریک کی تبلیغ نہ ہو۔ بلکہ زمان و مکان اور حیات و کائنات کے ایک پرتو کی طرح برتا گیا موضوع ہو۔ شاعری کے پورے تھان کی بُناوٹ کا فطری جزو ہو نہ کہ پیوند۔ کسی شخص یا جماعت کا ڈھول نہ پیٹے اور بھونپو نہ بجائے۔

ضرورت اس بات کی ہے کہ شاعر اپنے آپ کو عام آدمی سمجھے اور اپنے حواس کے دریچے باہر کی روشنی اور ہوا کے لیے کھلے رکھے۔ اپنے آس پاس ہونے والے واقعات اور حادثات سے باخبر رہے ان کی سمت اور جہت کو حسبِ ضرورت موڑنے اور بدلنے میں سرگرم رہے۔ کتابوں اور دانشوروں کی موشگافیوں تک اپنے آپ کو اور اپنی زبان کو محدود نہ رکھے۔ شاعری کو زندگی کے سوتوں سے متعلق رکھے اور عوام کے ساتھ میل جول رکھے۔ شعر سننے اور پڑھنے والوں کے لیے کہے نہ کہ ناقدوں اور مدیروں کے لیے۔ شاعر اپنے محسوسات ہی کو تو اپنی شاعری کا مواد بناتا ہے اور اس کے تجربے ہی تو اس کے مافیہ ہوتے ہیں۔ جب وہ محسوس ہی نہ کرے گا، اور تجربے بٹورے گا ہی نہیں تو زبان کے سوا اس کے پاس پیش کرنے کے لیے رہ ہی کیا جائے گا۔

www.taemeernews.com



# ۵

اس میں شک نہیں رہا کہ اپنے خد و خال، اپنی چال ڈھال، اپنی لَے تال، اپنے لہجے اپنے تلفظ، اپنے محاورے، اپنے مزاج اور اپنے برتاو کے لحاظ سے شاعری قائم بالذات ہے۔ وہ محسوس کی ہوئی معلومات اور مجذوب تجربات کا ملفوظ و موزوں اظہار ہے۔ وہ شعور کے نشیمن سے پرواز کرتی ہے اور مشاہدے، مطالعے، تجزیے، تحلیل، تلطف، احساس اور تجربے کے ہفت خواں طے کرتی ہوئی وجود کے منتہیٰ اور مقصود تک پہنچ کر دم لیتی ہے۔ وہ اس طویل و عریض اور اعلا و بالا مسافت کے حاصل کو بولتے، گاتے، گنگناتے، سرگوشی کرتے، شور مچاتے ہوئے الفاظ کی لطیف و نازک شیشیوں میں عطر و جوہر کی شکل میں بھرتی ہے۔ زمان و مکاں سے اس کا ایک عجیب والہانہ رشتہ ہے۔ کبھی ان سے وصال کے مزے لیتی ہے اور کبھی ان کے وصال کی آرزو میں ہجر کے صدمے جھیلتی ہے۔ کبھی یہ ان سے متوازی خط پر دوڑتی ہے اور کبھی اس نقطے پر، جہاں خطِ زماں خطِ مکاں کو کاٹتا ہے، تانڈو کی شانت مُدرا میں کھڑی ہو جاتی ہے۔ نٹ راج کی مورت کی صورت! نٹ راج ہی کا ایک نام مہاکال بھی تو ہے۔ مہاکال یعنی زمانِ اکبر دہرِ کبیر۔ کبھی وہ سطور میں اپنی بات کہتی ہے کبھی بین السطور اور کبھی حواشی کی سرحدوں کی پروا کیے بغیر تجاوز کر جاتی ہے۔

زمان کے بارے میں فلسفیانہ موشگافیاں مغرب میں نشاۃ ثانیہ کے بعد شروع ہوئی ہیں۔ زمان کے اساطیر تو بہت قدیم ہیں مگر اس کی عقلی، فکری اور منطقی تدقیق کا زمانہ ایسا قدیم نہیں۔ تو آج زمان ہمارے سامنے ایک تصوّر (Concept) کے روپ میں آتا ہے۔ کبھی ایک مفروضہ نظر آتا ہے، کبھی ایک مقدمہ، کبھی ریاضیات اور طبیعیات کا ایک مسئلہ۔ زمان ماضی حال اور مستقبل سے عبارت ہے۔ کون جانتا ہے کہ ماضی کہاں سے شروع ہوا، کب حال بن گیا اور مستقبل کی آخری منزل کہاں ہے۔ اس لیے زمان ازل سے ابد تک کا فاصلہ ہے جس میں صرف حال کی منزل یقینی طور پر معلوم ہے۔ زمان کے مترادفات میں وقت اور دہر بھی ہیں۔ وقت کیلنڈر، جنتری اور گھڑی سے وابستہ ہو گیا ہے۔ وقت کی آوازِ پا تاریخ میں گونجتی ہے۔ دہر اور دنیا میں عام ذہن میں

www.taemeernews.com



کوئی فرق نہیں۔ یہاں تک کہ لاایمان اور خدانا پرست کو دہریہ کہا جاتا ہے۔ زمان ایک فکری اور حسی واقعہ بن کر رہ گیا ہے۔ دنیا آنی جانی ہے اس کی ہر شئے فانی ہے۔ مگر دہر؟ خصوصاً بمعنی زماں؟ حدیث ہے۔

قال اللہ تعالیٰ یوذینی ابن آدم یسب الدھر وانا الدھر
بیدی الامر اقلب اللیل والنھار

(کہا اللہ تعالیٰ نے کہ اے ابن آدم تو دہر کو برا بھلا کہہ کر (گالی دے کر) مجھے تکلیف پہنچاتا ہے۔ (تو نہیں جانتا کہ) زمانہ میں ہوں۔ جملہ امور میرے ہاتھ میں ہیں۔ گردشِ لیل و نہار میرے حکم سے ہوتی ہے (انقلابِ زمانہ مجھ سے ہے)

لیجیے۔ عقدۂ زماں اور پیچیدہ ہو گیا۔ اسرار اور بعید از فہم ہو گئے۔ دہر کا نقطۂ آغاز عرشِ معلیٰ پر نظر آنے لگا۔ گویا زمان ایک بحرِ ذخار و ناپیدا کنار ہے جس کے ایک سرے پر ماضی ہے اور دوسرے پر مستقبل۔ ماضی یا مستقبل کی طرف بڑھیے تو ان کے سرے اور دور، اور دور ہوتے چلے جائیں گے۔ یادوں اور خوابوں میں گھرے ہوئے اس سمندر پر ایک سفینہ ہے جسے حال کہیے اسی سفینے کے مسافروں میں شاعر بھی ہے۔ اس بات کا پتا اب تک نہیں لگا کہ یہ سفینہ دائرے میں گھوم رہا ہے یا قطر کی لکیر پر بہہ رہا ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ شاعر کو ماضی کی یادوں کو جگاتے ہوئے اور مستقبل کے خوابوں کو سجاتے ہوئے موجِ تہہ سفینہ کا ہوش ہے یا نہیں دیکھنا یہ بھی ہے کہ وہ اپنے ہمسفروں اور ناخداؤں کا جی بہلا رہا ہے؟ انھیں خطرات سے آگاہ کر رہا ہے۔ انھیں بدحوصلہ و نامراد کر رہا ہے، جھوٹے دلاسوں سے ان کا حوصلہ بڑھا رہا ہے؟ لفظوں کی آوازوں کے ہوائی قلعے اور ریت کی مورتیں بنا رہا ہے؟ یا محض موزوں اور متناسب شکلوں اور لہجے کے اتار چڑھاو کو اپنی کارکردگی سمجھ رہا ہے؟ اس کی آواز کی مشعل ماضی کے تاریک گوشے منور کر رہی ہے یا خواب زار کے جنگلوں کی راہیں روشن کر رہی ہے یا وہ اپنے شعلۂ آواز کی روشنی و حرارت میں گم ہو کر رہ گیا ہے؟ اس کے الفاظ و آواز اور اس کے آہنگ و ایقاع پر زمانے کی چھاپ کتنی صاف اور گہری ہے؟

"کثیر الارباب نظاموں میں زمان ہمارے دنیاوی وجود سے متعلق ہے جبکہ ابدیت کا تعلق ماورائی حقیقت سے ہے۔" انسائیکلوپیڈیا برٹانیکا "Space and Time" کے ضمن میں اپنے اندراج میں یہ بڑے پتے کی بات لکھتا ہے۔ توحید پرست مذاہب میں روحانیت اور ابدیت کا تعلق دونوں دنیاؤں سے ہے۔ اسلام کا نقطۂ نگاہ تو لا تسبوا الدھر والی حدیث سے ظاہر ہے۔ اسلام کی دوسری دنیا ازل اور ابد کے درمیان ہی آتی ہے۔ لہٰذا اینجہانی اور آنجہانی حقیقت انسان کے تجربے کی گرفت میں ہے۔ قیامت اور یوم حساب ایک ہے۔

کثیر الارباب قدیم ہندستانی عقیدے کے مطابق زمان کا اطلاق "مطلق" پر نہیں ہوتے کیونکہ زمان و مکان ہمارے انفرادی شعور سے متعلق ہیں جو محدود ہوتا ہے۔ "کال" زمان ہے اور موت بھی۔ گویا تخلیق اور تخریب ایک ہی عملِ ارتقا کے نام ہیں۔ "کال" اور "مہاکال" کا

www.taemeernews.com



تعلق دھیان میں رکھنا ضروری ہے۔ قدیم ہندستان کا یہ عقیدہ جسے موٹے طور پر "ہندو" کہا جاتا ہے، زمان کو ادوار میں تقسیم کرتا ہے اور ادوار دائرے میں گھومتے ہیں۔ "کال چکر" چلتا ہی رہتا ہے۔ زمان کی تقسیم مہا یگوں اور یگوں میں کی گئی ہے۔ پہلا یگ کرتا یگ (कृत) تھا۔ اس یگ میں حق کا دور دورہ تھا اور مکمل نیکی کی حکمرانی تھی۔ پھر آیا تریتا (त्रेता) جسمیں نیکی تین چوتھائی رہ گئی۔ اس کے بعد دواپر (द्वापर) جسمیں نیکی کی مقدار آدھوں آدھ ہو گئی اور آخر میں کل یگ آیا جسمیں نیکی کا چوتھائی حصہ باقی رہ گیا ہے۔ یہ یگ ۴۳۲۰۰۰ (چار لاکھ تیئیس ہزار) برسوں کا ہے اور بروز جمعہ ۱۸ فروری ۳۱۰۲ قبلِ مسیح سے شروع ہوا! وشنو پران میں کل یگ کی پہچان یوں دی گئی ہے۔

> کل یگ وہ زمانہ ہے جب جائداد و سال متاع کے اعتبار سے انسان کے مقام کی بلندی کا تعین کیا جانے لگے، جب دولت کو تمام خوبیوں کا سرچشمہ تسلیم کیا جائے، جب محض جسمانی ربط ضبط میاں بیوی کے رشتے کی اصل قرار پائے، جب استلذاذِ جنسی تفریح کا واحد ذریعہ بن جائے اور جب رسوم اور دکھاوے کو اصلِ دیں مان لیا جائے یعنی ظواہر، باطنی مذہب کا بدل ٹھہریں۔

کال، کالی، شِو کا تانڈو، بدھ کی شنکتی کا تصوّر، برہما کے دن کا تصوّر، پُنر جنم کا نظریہ ہندو تصوّرِ زماں کا خاکہ بناتے ہیں۔ قیامت اور یوم حساب کی اس تصوّر میں گنجایش ہی نہیں نیک و بد اعمال اور انسانی کردار کی اچھائی برائی خود فیصلہ کن ہوتی ہے اور ایک جنم کے بعد دوسرے جنم کی یونی کا تعین کر دیتی ہے۔ گویا حرکت و عمل کے ایک مسلسل دائرے کا نام زمان ہے۔ جسمیں بننے، بگڑنے، سنورنے اور بگڑنے کی منزلیں آتی رہتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ قدیم ہندستانی ناٹک میں المیے کا تصوّر ہی نہیں اور شاعری میں بھی سکھ اور دکھ انسانی کیفیات و احساسات کے محض عارضی اور لمحاتی پرتو ہیں جنمیں سے کسی ایک کے ساتھ پیمانِ وفا باندھ لینا حماقت اور جہالت ہے۔ عارضی کیفیات سے عارضی طور پر ہی متاثر ہونا معقول بات ہے۔ مسرّت و غم ایک کے بعد دوسرا واقعہ ہے۔

دراصل لمحۂ موجود تو مسلمات میں سے ہے۔ وہ تو ہر اظہار کی بنیادی شرط ہے۔ ناگزیر ہے۔ لمحۂ موجود کے احساس کا نمایاں ہونا ضروری نہیں۔ وہ تو زمین ہے، ماحول ہے، نبض ہے، دھڑکن ہے۔ جیسے لکھنے کے لیے کاغذ، قلم، روشنائی اور روشنی۔ کیا ان لوازمات کا ذکر بار بار کرنا ضروری ہے؟ یہ سب تو ہیں ہی۔ یہ سب مانی ہوئی چیزیں ہیں۔ ان کا اثر یہ سب شاعری کا ہی نہیں ہر اظہار کا ترکیبی عنصر ہے جس کے بغیر اظہار ممکن ہی نہیں، کم از کم اس خاص شکل میں وقت کی جانب شاعری کا رویّہ یا تو مراجعت کا ہوتا ہے یا ارتفاع کا۔ وہ وقت کے ساتھ لڑتی ہے کھیلتی ہے لیکن سلوث نہیں ہوتی۔ شمع اندھیرے میں روشن ہوتی ہے۔ لیکن اندھیرے کا حصہ نہیں بن جاتی۔

www.taemeernews.com



زمان کی طرف افسانے، ناول، ڈرامے اور دیگر نثری اصناف کے رویے سے اگر شاعری کے رویے کا تقابل کیا جائے تو شاعری کے قائم بالذات ہونے کے مزید اور قوی دلائل ہاتھ آسکتے ہیں۔ اس سلسلے میں شاعری کی زبانی اور تحریری روایت کو زیرِ غور رکھنا ہوگا۔ ان پڑھ لوگوں نے بھی بڑے زور دار اور پُر اثر اور ہمہ عصر اہمیت کے شعر کہے ہیں۔ کبیر جیسے فقیروں کے منظوم اقوال بھی شعری قوت رکھتے ہیں اور شاعری ہیں۔ ہومر، ملٹن، فردوسی، رومی، کالی داس، کبیر داس، سورداس، میرابائی، تلسی داس، رحیم، میر، غالب، اقبال وغیرہ کو ان کے تاریخی اور تہذیبی تناظر میں دیکھنا سود مند ہوگا۔ یہ مطالعہ بھی خالی از دلچسپی اور عاری از افادیت نہ ہوگا کہ جنگ و جدال قتل و غارتگری، بدامنی اور طرح طرح کی شورشوں کے عہد میں بھی فطرت اور عورت کی طرف شاعر کیوں مائل رہے؟ جنگ کے محاذوں پر رومانی اور عشقیہ شاعری کیوں کی جاتی رہی؟ انقلاب کے مفکروں نے حُسن و عشق کے ترانے کیوں چھیڑے؟ کیا یہ سارا عمل دھارے کے مخالف رخ میں تیرنے کا منظر پیش نہیں کرتا؟ راجستھان کے لوک گیتوں میں انتظار کی گھڑیوں اور ہجر کے لمحوں کا درد انگیز اور پر سوز اظہار دقت سے شاعری کے تعلق کو کس رنگ میں پیش کرتا ہے؟ فیض احمد فیض جب پاکستان کی جیل میں تھے، انھوں نے رضیہ سجاد ظہیر کو اپنے اشعار بھیجتے ہوئے ایک خط میں لکھا تھا کہ ان اشعار کو سردار جعفری کو نہ دکھائیں ورنہ وہ خوامخواہ ناراض ہوگا کیوں کہ ان اشعار میں فطرت، حُسن اور عشق، سوز ہجر، آرزوے وصال اور یادوں اور خوابوں کے علاوہ اور کچھ نہ تھا۔ مخدوم محی الدین عملی انقلابی تھے۔ ان سے بڑا انقلابی اور باغی اردو کے شاعروں میں کوئی اور نظر نہیں آتا۔ ایک زمانے میں وہ پولس سے آنکھ مچولی کھیل رہے تھے اور دیواریں پھاند رہے تھے لیکن جب کبھی انھیں آرام کے چند لمحے مل جاتے تھے وہ عارض و گیسو، حُسنِ بتاں اور جوشِ عشق کے نغمے گاتے تھے، غزلیں کہتے تھے اور ان غزلوں میں ایک زبردست برجستگی اور والہانہ پن ہوتا تھا، رندی و سرمستی کی ترنگیں ہوتی تھیں۔ مارکس ساؤز بے تنگ اور ہوچی منہ کی شاعری بھی ان کے جذبہ و احساس کی انسانیت اور فطری سادگی کی غماز ہے۔ وہ منطق و استدلال اور فکر و فلسفہ کے لبادوں کے بار سے آزاد ہے۔

ہم عصر واقعات، حالاتِ حاضرہ اور وقتی مسائل کو شعر کا مواد بنایا گیا ہے، اسمیں شک و شبہ کی گنجایش نہیں۔ جبر آگہی روشنیِ طبع پر گرد و غبار بن کر چھاتا رہا ہے۔ اپنے مربیوں اور سرپرستوں کا گن گان کرنے والے بھی شاعر ہی تھے اور سپاہیوں میں حوصلہ و ولولہ بیدار کرنے والے اور انھیں معرکہ آرا ہونے پر اکسانے والے بھی شاعر تھے۔ مگر ایسے سارے کلام پر وقت کے اس لمحے کی، اس دور کی چھاپ نمایاں ہے، یہ کلام بُری طرح Da ted ہے۔ گوئٹے نے کہا تھا کہ سیاست ہمارا مقدر ہے۔ سیاست نظم و نسق امن و امان اور ترتیب و انتظام کے لیے ذمہ دار قوت ہے۔ سیاست کسی گروہ یا جماعت کو منظم رکھتی ہے اور سماج کے نظم و ضبط کے لیے ذمہ دار ہوتی ہے۔ صنعتی انقلاب، انقلابِ فرانس،

www.taemeernews.com



امریکی جنگِ آزادی اور انقلابِ روس و چین نے عالمی سیاست کو نئی جہات سے روشناس کرایا اور انسان کے جذبہ و احساس اور فکر و تصور میں بھی تغیر پیدا کیا۔ تاریخ کی رفتار کو آناً فاناً ریاضیاتی سے Mathematical to Astronomical بنا دیا اور اس خاکی کو نوری دنیاؤں میں پہنچا دیا۔ سیاست نے مذہب سے عالمِ انسانی کے دل و دماغ کی باگ ڈور اپنے ہاتھ میں لے لی اور مذہب کو بساطِ شطرنج پر اپنا مُہرہ بنا کر رکھ دیا۔ سیاسی قوت اقتدار کا نشہ بن جاتی ہے اور جبر و قہر کے سہارے حکومت کرنے لگتی ہے۔ پھر بھی حفاظت سلامتی اور کام چلاتے رہنے والی شکتی کے روپ میں اس کی ضرورت پڑتی ہے۔ زندگی اور سماج میں امن و امان نظم و ضبط اور انتظام و بندوبست بھی سیاست کا مرہونِ منت ہے اور خلفشار، شورش، نقصِ امن اور افراتفری بھی اسی کے باعث ہے۔ جب سے صنعت، تجارت (معاشیات) اور سیاست میں خلع ملع پیدا ہوا ہے یعنی ان تینوں کا قارورہ مل گیا ہے، تہذیب و تمدن، شعر و ادب، علوم و فنون کو بھی اس تگڑم نے استعمال کی شے میں تبدیل کرنے کی کوشش کی ہے۔ مصلحت، موقع پرستی اور خود غرضی نے اخلاقی اور جذباتی قدروں کو آج کی زندگی سے بیروگ لینے پر مجبور کر دیا ہے۔ اس لیے اور ضروری ہو گیا ہے کہ انسانیت اور انسانی زندگی کی خوبصورتی اور دلآویزی کو قائم رکھنے کے لیے سیاست کی رفتار و گفتار اور اشارۂ چشم و ابرو پر مستقل نگاہ رکھی جائے اور اس کے ہتھکنڈوں سے انسانوں کو باخبر رکھا جائے اس کے لیے نثر زیادہ مؤثر اور کارگر وسیلہ بن سکتی ہے۔ شاعر خفی، ذاتی اور انفرادی طور پر تو اس نگہبانی کا فریضہ انجام دے سکتا ہے مگر شاعری کے لیے یہ آزمائش صبر طلب اور بوجھل ثابت ہوتی ہے۔ یونان میں بھی سیاسی پروپیگنڈے کے لیے رزمیے اور ڈرامے کو زیادہ سود مند پایا گیا تھا اور شاعری کو نغماتِ بے نوشی تک محدود رکھا گیا تھا۔ ایک نشے کی ترنگ تھی جو ذرا دیر کو ابھرتی تھی اور پھر نہ نشیں ہو جاتی تھی۔ اینگلس نے Miss Harkness کو ۱۸۸۸ء میں ایک مکتوب لکھا تھا جس میں سیاسی خیالات و افکار کے اظہار پر اس طرح رائے دی تھی:

"کسی مصنف (Author) کی سیاسی آرزوئیں جس قدر پردۂ خفا میں رہتی ہیں۔ (Remain hidden) اس قدر فن پارے کے حق میں بہتر ہوتا ہے۔"

گویا سیاسی آرزو کو پردے میں رکھنا یعنی اس کا اظہار راست نہیں ہونا چاہیے۔ یہ بات شاعری پر جتنی صادق آتی ہے اور کسی وسیلۂ اظہار پر نہیں۔

شاعری کا اور جادو کا عمل اور طریقۂ کار تقریباً ایک ہے۔ شاعری بھی "حاضرات" کرتی ہے، مسان جگاتی ہے، ہمزاد کو بس میں کرتی ہے۔ اس کے الفاظ کی گونج اور ادائیگی کی لہریں عناصرِ فطرت کو جگاتی ہے اور خوابوں کا جامۂ تعبیر پہناتی ہے۔ صلواۃِ معنیٰ کی اذان ہی تو ہے شاعری۔

شاعری کا کام صرف یہ نہیں کہ وہ معنی کی ترسیل کر دے بلکہ یہ بھی ہے کہ وہ

www.taemeernews.com



اس تجربے کے تمام رنگوں روشنیوں اور سایوں کو جو حواس کے راستے حاصل ہوا ہو، از سرِ نو ملفوظ اور موزوں اور متناسب شکل میں ڈھال کر حواس تک پہنچا دے۔ شاعری ذرہ بھی ہے اور کوکب بھی۔ شاعری گلدستہ بھی ہے اور عطر کا پھایا بھی۔ شاعری آگ لگا دیتی ہے۔ آگ میں روشنی بھی ہے اور حرارت بھی۔ آگ جلا کر خاک بھی بنا دیتی ہے، کندن بھی۔ لفظ کے ایک ایک شوشے میں کنڈلی مارے جو آگ بیٹھی ہے۔ اسے باہر نکالنے کا کام شاعری کا ہے لفظ جب وقت سے رگڑ کھاتا ہے تب یہ آگ پھن اُٹھاتی ہے۔ لہراتی ہے اور پھپھکارتی ہے یہ آگ بہت پرانی ہے اور اسی لیے مقدس ہے۔

شاعری کا سفر ازل سے شروع ہوتا ہے اور ابد اس کا منتہا ہے۔ حال ازل اور ابد کے درمیان کا ایک پڑاؤ ہے۔ ہماری جینے کی ساعتِ موجود کا یاد بن جانا ابد کی مسافت میں ماندگی کا ایک وقفہ ہے۔ جب کوئی احساس تجربہ بن جاتا ہے اندر رچ بس جاتا ہے تبھی تو یاد بن جاتا ہے۔

لفظ کی زرخیزی شاعری میں کئی گنا بڑھ جاتی ہے۔ وقت شعر کی نبض ہے اس کے دل کی دھڑکن ہے۔ وقت شعر کی نہ زمین ہے نہ آسمان۔ وقت شعر کا آہنگ ہے اس کا وزن ہے، اس کی لے ہے۔ زمان میں وقت کی ماہیت وہی ہے جو مکان میں تناسب کی۔ شوپنہار کی زبان میں زمان بنیادی طور پر باطنی و درونی احساس (Inner Sense) کا نام ہے۔ وقت وزن کی شکل میں خواب اور حقیقت کے درمیان ایک جھولتا ہوا پُل بن جاتا ہے۔ آواز کی دنیا میں موزونیت وہی کام انجام دیتی ہے جو سماعت کی دنیا میں روشنی۔ شاعری میں زمان کی نمائندہ موزونیت اسے وہ صوری، صوتی اور معنوی آہنگ عطا کرتی ہے جو اور کہیں نہیں ملتا۔ شاعر اگر کسی اندرونی جبر یا قوت کے دباؤ کے تحت شعر کہہ رہا ہے تو اس کا انتخابِ بحر و وزن اس ساعت تخلیق کا غماز ہوگا۔

شاعر کا وقت کے ساتھ یہ پُر اسرار اور باطنی تعلق اسے ملفوظ اظہار کے کاروبار میں مصروف اور لوگوں سے ممتاز کرتا ہے۔ اُسے خواہ مخواہ ناول نگار افسانہ نویس، ناٹک کار اور صحافی کی پنگت میں بٹھا دیا گیا ہے۔ ناٹک کار سے اس کا زیادہ قریبی تعلق ہے پھر بھی ان دونوں کے اوزار اور طریق کار الگ ہیں۔ ظاہر ہے کہ سنار کی ہتھوڑی اور لوہار کے گھن میں بہت فرق ہے۔ عطار اور تیلی کے کاروبار میں فرق ہے۔ یکسانیت کو وحدت اور یگانگت سمجھنا ٹھیک نہیں۔

سرِ زمان کی تلاش علامہ اقبال کے فلسفیانہ ذہن نے رومی، شوپنہار اور برگساں کی انگلی پکڑ کر کی اور زمانے کے بارے میں اپنے نتائج کو اپنے خطبات اور اشعار میں واضح کرنے کی کوشش بھی کی۔ اقبال بھی زمانے کو ایک باطنی اور سرّی حقیقت مانتے ہیں۔ مسجدِ قرطبہ کے پہلے بند کے آٹھ اشعار میں اقبال نے اپنے تصورِ زماں کو ملخص کر دیا ہے۔ ان اشعار میں فلسفہ و شعر یکجان ہو گئے ہیں اور ایک کو دوسرے سے الگ

www.taemeernews.com



کرنا کارِ محال ہے۔

نکتۂ غیب و حضور اندر دل است
رمز ایام و مرور اندر دل است

اسرارِ خودی میں حقیقت زماں اور بے ثباتی عالم کے اسرار بیان کیے گئے ہیں۔

زندگی از دہر و دہر از زندگی است

یہ زندگی ازل سے ابد تک جاری و ساری ہے، یہی حقیقتِ واحد ہے، یعنی یہاں زندگی سے مراد ذاتِ باری تعالیٰ ہے جو اوّل و آخر اور ظاہر و باطن ہے۔ اقبال کا تصوّرِ زماں متکلمین اور صوفیا کے تصوّرات کی حدِ فاصل پر ایستادہ ہے۔ متکلمین زماں کو موہوم قرار دیتے ہیں اور خارج میں اس کے وجود کو تسلیم نہیں کرتے۔ صوفیا زمانے کو ایک راز تسلیم کرتے ہیں جس کی حقیقت اور وجود کو صرف محسوس کیا جا سکتا ہے اور احساس کا یہ عمل صرف باطن میں ممکن ہے۔ فلاسفہ کے نزدیک زمان حرکت کی مقدار کا نام ہے۔ حرکت انقلاب لاتی ہے اور حالات میں تبدیلی پیدا کرتی ہے۔ ایک تسلسل، ایک تواتر، ایک ارتقا ایک جاری و ساری عملِ تغیر، یہی زمان ہے جو ریاضیاتی، فلسفیانہ، متصوفانہ اور نفسیاتی تصور کے طور پر رومی عراقی، برکلے، کانٹ اور برگساں کے یہاں توجہ کا مرکز بنا اور پھر اقبال کے شعری فلسفے کا اہم نکتہ بن گیا۔

TIME: A fundamental directional aspect of experience, based on direct experience of protensity (duration) of sensation, and on experience of change from one sensory event, idea or train of thought to another, and distinguishing in experience, beginning, middle and end, as well as past, present and future.

زمان: تجربے کا جہتی اور بنیادی پہلو، جو حسی تجربے کے دوران کے راست ادراک پر مبنی ہوتا ہے اور ایک حسی واقع، فکری نکتے یا سلسلۂ خیال سے دوسرے تک واقع ہونے والے تغیر کے تجربے پر بھی اور اِس تجربے کے آغاز، وسط اور انجام کے علاوہ ماضی حال اور مستقبل میں امتیاز بھی کرتا ہے۔ اس تعریف میں حواس کے ذریعے حاصل ہونے والے تجربے کے دوران راست تجربے پر اور تجربے کے مبادیاتی اور جہتی پہلو پر زور دیا گیا ہے۔ زمان کی منطقی تعریف کو خارج از امکان ٹھہرانے والوں میں اقبال بھی ہیں۔

تصوّرِ زمان کے نک سک درست کرنے کے ساتھ ساتھ تصورِ تاریخ پر دھیان دینا بھی ضروری ہے۔ تاریخ بھی انسانی زندگی کی داستان کی ابتدا، وسط اور انتہا کو ترتیب دیتی ہے اور زمان کو ایک تجربے کی صورت دیتی ہے۔ اشخاص و افراد کے کارناموں کا بیان

www.taemeernews.com


کرے یا اخلاقی اور تہذیبی اقدار کے۔ادوار کا یا آدرشوں کے ٹکراو کا یا طبقاتی کشمکش اور معاشیاتی مفادات کی بنیاد پر لڑی جانے والی لڑائیوں کا یا نسلوں اور قوموں کے تعلقات کا بہرحال تاریخ انسانی زندگی کے خارج میں زمان کے عمل و حرکت کی داستان پیش کرتی ہے۔ ہیگل کی نظر میں زمین پر خدا کے کوچ کا نام ریاست ہے اور تاریخ اسی کوچ کا سفرنامہ ہے۔جبکہ مارکس تاریخ کو طبقاتی کشمکش کی داستان کہتا ہے اور پیشین گوئی کرتا ہے کہ بالآخر ریاست صفحۂ ہستی سے اڑ جائیگی اور ریاست کا خاتمہ ہی اصل نجات ہے۔ مارکس کی نظر میں ریاست ایک لازمی اور ضروری برائی ہے جسے اِس وقت تک برداشت کرنا ہے۔جبتک وہ بیکار اور فضول ثابت نہ ہو جائے۔

جہاں تک شعر ادب اور فنون کا تعلق ہے، زمان کا تسلسلی تصور، زمان بحیثیت مقدارِ حرکت، زمان بصورتِ مرور و دوران سے ان کا واسطہ پڑتا ہے۔لیکن شعر کا رشتہ وقت سے ایک اور انداز لیے ہوئے ہے۔ شعر اور تصوف کا اندازِ فکر اور طرزِ عمل بہت ملتا ہے۔ (ہرچند کہ تصوف میں خفا اور تجربے کو ضبط کرنے پر زور ہے اور شاعری میں اظہار اور ہر تجربے میں دنیا کو شریک کرنے پر)۔ شاعر کے لیے وقت ایک Eternal Now ہے۔

بہار ہے نہ خزاں لاالہ الااللہ

زمانہ ایک رو ہے، ایک سلسلہ ہے، ایک حرکت ہے، حرفِ کُن کے بعد فیکُون کی طرف جاری سفر ہے۔ شاعری کے لیے کل، آج اور کل ایک مسلسل دور ہے۔شاعری کے مافیہ میں تینوں زمانے ایک ساتھ سانس لیتے ہیں اور دھڑکتے ہیں۔ ڈراما کسی مخصوص ساعت کو شدت کے ساتھ محسوس کرتا ہے خواہ وہ ساعت ایک فرد کی زندگی کی ہو خواہ جماعت کی۔ افسانہ اِس ساعت کے ایک پہلو سے سروکار رکھتا ہے ناول اس ساعت کے اجمال کی تفصیل بیان کرتا ہے۔ شاعر خارج کے باطنی احساس کو پیش کرتا ہے۔تناظر اور پس منظر سے زیادہ فضا پر زور دیتا ہے۔ خارج کو اسی فضا کا جز بنا دیتا ہے۔ شاعری کے علاوہ دیگر ملفوظ وسائلِ اظہار میں وقت کا وجود اس کے معلوم امکانی تعینات میں رہتا ہے۔ (وقت کا تصور جس حد تک معقول و معلوم ہو سکتا ہے افسانہ و ناول اسی حد تک اسے برتتے ہیں) ڈراما بین بین ہے۔ ادراک کی عینک سے احساسِ وقت کے میدان کو جس اُفق سے جس اُفق تک دیکھتا ہے، وقت کا اتنا ہی قطعہ مصنف کے برتاو میں آتا ہے یہ ایک طرح سے مکانی وقت ہے۔

تصورِ وقت اور فلسفۂ تاریخ کے تناظر میں انسانی ملفوظ اظہارات کا مطالعہ شاعری اور موسیقی اور ایک حد تک ڈرامے کی تعریف و تحریر میں ایک جہت کا اضافہ کر سکتا ہے اور ان وسائل اظہار کی جداگانہ اور ممتاز شناخت میں معاون ہو سکتا ہے۔ شاعری میں وقت کی باطنیت سِرّیت اور صوفیانہ تصور زیادہ نمایاں ہے۔ در اصل شاعری اسے

www.taemeernews.com



محسوس کرتی ہے اور اس کے حُسنِ پردہ دار کو متجلّی شکل میں ہم تک پہنچاتی ہے۔ شاعری کے لیے وقت احساس ہے اور ڈرامے کے لیے حرکت۔ بہر حال ایک تخلیقی عمل کی حیثیت سے وقت شاعری میں ہی موجود ہو سکتا ہے۔ علم کا ہاتھ اس کی سرحد تک پہنچ سکتا ہے، ادب اس کے گلیاروں میں آوارگی کر سکتا ہے مگر شاعری اس کی نبض اور دل کی دھڑکن کے دائرہ، آہنگ میں رقص کرتی ہے۔

www.taemeernews.com

www.taemeernews.com



# ۶

پچیس تیس برس پہلے تک وید اور حکیم نبض پر ہاتھ رکھتے تھے اور مریضوں کا حال اور مرض کا احوال بتادیا کرتے تھے۔ سینہ و شکم پر آلہ رکھ کر آج بھی دل کی دھڑکن اور پیٹ کے اندر چکر لگاتی ہوئی آوازوں کے اشارہ و آہنگ سے تشخیص کی جاتی ہے۔ سانسوں کی آمد و شد کو پیمانہ بنایا جاتا ہے۔ بیل گاڑی کے پہیے جب اپنی دُھری کو رگڑتے ہوئے چرمرچوں چرمرر کا دائرہ بناتے ہیں، تو سفر کرنے والا اگر بالوں میں یا گانے میں لگا ہوا نہیں ہے تو اسے ہپناٹائز کر دیتے ہیں۔ موٹر کار کے انجن کی موزوں آواز بھی ایسا ہی اثر پیدا کرتی ہے۔ ریت پر چلتے ہوئے اونٹ اور پتھریلی زمین پر دُلکی چال چلتے ہوئے یا سرپٹ دوڑتے ہوئے گھوڑوں کی ٹاپ بھی آہنگ کا ایک دائرہ بناتی ہے اور انسان کے دل و دماغ اس آہنگ کی زنجیر میں بندھتا اور کستا چلا جاتا ہے۔ گھروں میں پنہاریاں چکی پیستے ہوئے چکی کے پالوں کی آواز اور رے کی ہپناٹزم سے بچنے کے لیے گاتی رہتی تھیں۔

آدی باسیوں کی شام و شب شعر و رقص و نغمہ میں ڈھل جاتی ہے۔ ان کی خانہ کشید مہوے یا چاول کی ہنڈیا ترنگوں میں اس سہ آتشہ کی مستی اور شامل ہو جاتی ہے۔ دن بھر کی کڑی محنت مزدوری اور شکار کے بعد فراغت کے یہ لمحات لَے کے چکر، تال کے بار بار بولتے ہوئے بول اور ان کی سیدھی سادی شاعری کی دہراتی ہوئی کڑیاں انھیں فرحت و مسرت کے دوسرے ہی عالم میں لے جاتے ہیں۔ شعر و رقص و نغمہ، سُر لے اور تال جسم کے حرکات و سکنات ان کی روزمرہ کی زندگی کے تجربات اور دنیا سے ان کے رشتے سے متعلق ہوتے ہیں اور ایک ہی عمل کے اجزا ہوتے ہیں۔ تہذیب اور تمدن سے ان کی دوری جتنی زیادہ ہوتی ہے، ان کے ان اعمال میں الفاظ اور سُروں کی تعداد اتنی ہی کم ہوتی ہے۔ ان کے گیتوں کی کڑیاں اتنی ہی کم ہوتی ہیں۔ کھلے میں ان تمام اعمال کے ذریعے وہ سکون و اطمینان حاصل کرتے ہیں۔ انھیں علم و عرفان سے اتنی غرض نہیں ہوتی جتنی لَے کی ہپناٹک قوت سے ہوتی ہے نغمہ کی دھن اشعار و الفاظ کی تعداد اور تال میں کوئی توسیع و اضافہ نہیں ہوتا۔ تکرار اور دَور پر دار و مدار ہوتا ہے۔ احساس و فکر ایک Fixation بن جاتے ہیں، جن کا استعمال ڈھانچے کے صورت میں ہوتا ہے۔ جیسے جیسے قبائلی زندگی میں جمود آتا جاتا ہے، زندگی استقلال، استقرار اور تہذیب سے

www.taemeernews.com


آشنا ہوتی جاتی ہے ، ویسے ویسے شعر رقص ونغمہ سے الگ اپنا وجود قائم کرتا جاتا ہے۔ یہ تینوں اظہارات خودکفیل اور قائم بالذات ہوتے جاتے ہیں۔ مالوے کے بھیلوں اور سرگجا کے اراؤں ، پنڈوا ، کوروا ، گونڈ اور دیگر آدی باسی قبیلوں کے بیچ میں رہ کر دور وتکرار کا چمتکار ڈھول، ڈھولک تھالی ، ماول اور جھانجھ پر دیکھا ہے۔ ان سازوں پر نہایت ہی سادہ تال کے دور پر گیتوں کی کڑیاں اور بول مچلتے ہیں ۔ آدی باسی کلچر انسان کا مبادی اور اولین کلچر ہے ، جسے دیکھ کر ہم موزونیت اور چھند کی اہمیت کا اندازہ لگا سکتے ہیں ۔ شعر و نغمہ و رقص آدی باسی کلچر کی رنگین اور پُراز نقش ونگار چادر بنتے ہیں ۔

لیکن آج کی اردو اور اس سے زیادہ ہندی شاعری غیر مجسم ، غیر مترنم اور غیر موزوں آوازوں کا مجموعہ بنتی جارہی ہے۔ الفاظ گونگے ہوگئے اور ان کی چیخ پکار خالی بوتلوں اور خالی ڈبوں کی صوتیات بن کر رہ گئی ۔ الفاظ کا بے معنی ہوجانا ایک صدمہ تھا کہ اب دوسرا سانحہ بھی درپیش ہے۔ اور وہ ہے الفاظ کا غیر منظم ، غیر مربوط اور ناموزوں آوازیں بن جانا۔ نظم وضبط اور شکل وصورت کا فریب تو دیا جارہا ہے ۔ یعنی فارم موہوم شکل میں تو اپنے ہونے کی غازی کرتا ہے ، لیکن اس روپ میں نہیں جس میں صدیوں سے ہم اسے پہچانتے آرہے ہیں ۔ کہاں ہے وہ زندہ دلی وہ گرمجوشی وہ رونق وہ حسن انتظام جو احساس وجذبات کی دنیا میں تموج پیدا کرتا تھا ۔ برف میں دبی ہوئی لاش کو، بے حس وحرکت اور پیلے چہرے والی منجمد لاش کو، اعضا واعصاب کی ٹھٹھرن سے اکڑی ہوئی لاش کو ، شاعری کیسے کہیں ۔ خون روانی وحرارت سے ، نبض حرکت سے ، دل دھڑکن سے عاری ہو تو کیا کیا جائے ؟ الفاظ کا ایک تجریدی گورکھ دھندہ بس اتنا گمان تو کراتا ہے کہ کچھ کہا جانا تھا ، مگر کہا نہ جاسکا ۔

فطرت سے تعلق کب کا قطع ہوچکا ۔ مشین درمیان میں آگئی ۔ گلاب کا پھول اور پونم کا چاند محبوبہ کے چہرے کی یاد تازہ نہیں کرتے ۔ سمندر ہو کہ آبشار ، دشت ہو کہ کوہسار ، صحرا ہو کہ لالہ زار نہ مسرت کی لہریں اٹھاتے ہیں ، نہ غم کی موجیں ۔ کچھ شاعر اخباروں کی کترن ، ریڈیو کی جھوٹن اور ٹی وی کی سائیکڈلک الجھن کو اپنا مواد بناتے ہیں ، اور کچھ لوگ اپنے دل کی دھڑکن پر اکتفا کرتے ہیں ، اپنی غذا اپنے اندر سے حاصل کرنے کی مدعی ہیں ۔ بعض لیے زبردست تیاگ سے کام لیتے ہیں کہ بغیر کچھ حاصل کیے سب کچھ ترک کرنے کا کرتب دکھا رہے ہیں ۔ ایسے شاعر دنیا کو لات مار کر اور سماج کو ٹھینگا دکھا کر دنیا اور سماج سے مواد نہیں داد طلب کرتے ہیں اور دولت وجاہ کے متمنی ہیں ۔ آج کے شاعر کے پاس بس آواز الفاظ اور تراکیب کا ایک ذخیرہ ہے ۔ اس کے ذہن میں آہنگ کے چند خاکے ہیں جن میں سے کچھ اسے ورثے میں ملے ہیں اور کچھ خود ساختہ ہیں ۔ الفاظ سے وہ رنگ وبو ، نغمہ وترنم اور صورت وصوت کے ہیولے پیدا کرسکتا ہے ۔ وہ جذبہ وفکر ، احساس وخیال اور کیفیت وتاثر کے جالے توڑ کر نکل آیا ہے اور الفاظ وآواز کے پیکروں کی صورت میں حقیقت اس کے روبرو ہے ۔ انسان اور اس کی دنیا خارج از تجربۂ شاعرانہ ہیں ۔ جو کچھ ہوچکا ہے ، جو کچھ ہو رہا ہے ، اور جو کچھ ہونے والا ہے ، اس سے بحیثیت شاعر اسے کیا لینا دینا۔ اس کے لیے الفاظ کی تراکیب ، تشبیہ ،

www.taemeernews.com


استعارہ، پیکر اور علامت کی ہشت پہلو اور ہزار معنی دیتا ہے۔ وہ زمانے کب کے لد چکے جب معنی سے بھرپور، احساسات و تاثرات سے معمور اور سرشار حرارت و نور شاعری اس کیفیت کو رگوں میں اتارتی تھی، جو رگوں سے دل میں، دل سے ریڑھ کی ہڈی میں، ریڑھ سے حرام مغز میں اور حرام مغز سے دماغ کے کیلاش تک جا پہنچتی ہے۔ تھکے ماندے دماغ پر بوجھ میں اضافہ کرنا بے رحمی ہے۔ اعصاب کیا کم کھنچے، کسے اور تنے ہوئے ہیں کہ انھیں اور کسا اور تانا جائے۔ بہت زیادہ کسے ہوئے تار پر ضرب لگانے سے نغمے کے بجائے شور شکست کے گونجنے کا خطرہ لاحق ہے۔ آج کے شاعر کے اعصاب پر نہ عورت سوار ہے نہ مذہب، نہ سیاست، نہ اخلاق، نہ فطرت اور نہ تہذیب۔ وہ تمام تاروں کو ڈھیلا چھوڑ کر ان پر خالص نغمہ پیدا کرنے کے خبط میں مبتلا ہے۔

روشنی، حرارت، بصیرت یا مسرت کی ضرورت کا احساس انسان کو شاعری کی طرف لے جاتا تھا۔ شاعری میں الفاظ کی ماہیت کچھ اور ہی ہو جاتی تھی۔ وہ بلوریں صاف شفاف اور آر پار دکھائی دینے والے عدسے بن جاتے تھے۔ ان سے گزرنے والی روشنی سات رنگوں میں بٹ جاتی تھی۔ شعر کی نبض اور دھڑکتا ہوا دل اس کے دماغ میں سوچ کی متوازی لہریں اٹھاتی تھی۔ شعر کی آہنگ موسیقی کو موافقت اور سنگت کی دعوت دیتا تھا۔ زمان و مکاں کے تجربات کا جوہر اور جان و جہاں کے احساسات کا عطر الفاظ کی بلوریں شیشیوں میں اتر آتا تھا۔ امیدیں، تمنائیں، آرزوئیں، توقعات، خواہشات، حسرتیں، یادیں، خواب، ارادے اور یقین مجسم ہو ہو کر گانے گنگنانے ناچنے تھرکنے بولنے اور بتیانے لگتی تھیں اور اسی دنیا میں ایک دوسری نئی رنگین اور دل کش دنیا بن جاتی تھی۔ تازہ، شگفتہ، اور وارفتہ۔ الفاظ کی آواز و آہنگ میں سے شاعری کا خمیر اٹھتا ہے۔ لہجہ، تلفظ، ہجا و صدا کی حرکات و سکنات میں نظم و ضبط کے قیام ہی کا نام تو شاعری ہے، جسے نظم بھی کہہ دیا جاتا ہے۔ تکرار اور ادوار ہی سے آہنگ قائم ہوتا ہے۔ منتروں کی رٹن شلوکوں کی جاپ، وظائف کے دَور، سحر کے پڑھنے اور پھونکنے کے عوامل، ہمزاد کو قبضے میں لانے کے اعمال حقیقت مطلق کی پناہ میں جانے اور اس کی خدمت میں حمد و ثنا کے تحفے گزرانے اور دعاؤں کی قبولیت طلب کرنے کی رسوم و آداب سے ہی شعر نے جنم لیا ہوگا۔ دیوی یا سواری کے آنے یا قوالی میں حال طاری ہونے جیسی وارفتگی کے عالم میں جیسی حرکات سامنے آتی ہیں، ان سے آہنگ اور رَے کی قوت کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ کائنات کا ایک آہنگ ہے۔ اجرام فلکی کی حرکت کا ایک پیمانہ ہے۔ مقررہ اور متعینہ پیمانہ تکوین و تخلیق کا ایک اندازہ ہے۔ ایک دو حرفی لفظ کُن نے وحدت کو کثرت میں ظاہر کرنے کے لیے ایک راستہ کھول دیا۔ وزن، تکرار اور دَور، وقت اور موسموں کے تغیر کے نظام کی بنیاد انھیں پر قائم ہے۔ موزونیت کو اتنی رنگا رنگ انداز سے مصروف عمل پا کر انسان نے یہ عقیدہ اختیار کیا ہوگا کہ ساری تخلیق اور تمام کائنات کا کلیدی اصول وزن میں مضمر ہے، لہٰذا وزن پر قدرت حاصل کر کے وہ دنیا کو تابع اور فطرت کی تسخیر کر سکتا ہے۔ آج کا شاعر تمام حرکت کو میکانکی اور مصنوعی قرار دیتا ہے اور خیال و فکر اور زبان و بیان کی راہ میں حائل سمجھتا ہے۔ ہوائی اور خلائی جہازوں اور مصنوعی سیاروں اور راکٹوں کے اس عہد میں حرکت و سکون میں بہت کم فاصلہ رہ گیا ہے۔ حرکت اور موزونیت کا احساس ایک بہت ہی لطیف اور غیر مرئی تجربہ

www.taemeernews.com


بنتا جا رہا ہے ۔

حیات و کائنات کی مطابقتوں (Correspondences) سے شاعری کا بھی گہرا تعلق رہا ہے۔ اسی تعلق کی بنا پر تشبیہ کا خیال پیدا ہوا ۔ حیات و کائنات میں باری باری حرکت و سکون کے وقفوں کی مطابقت نے ہی وزن و آہنگ کے نظام کا تصور پیدا کیا ہوگا ۔ آج کا شاعر نہ پنڈ (انفس) سے سروکار رکھتا ہے ، نہ برہمانڈ (آفاق)، یہ معلوم نہیں اس بے تعلقی کا سبب شاعر کی بے نیازی یا بیزاری ہے یا معذوری اور مجبوری، تجربے کی کمی اور دنیا اور سماج سے دوری جس معاشرے میں مشینوں اور وسیلوں سے جتنی کم حاجت ہوتی ہے اور دنیا اور سماج سے افراد کا رشتہ سیدھا ہوتا ہے، اس معاشرے میں شعر و نغمہ اسی قدر سہل، راست، معصوم اور سادہ ہوتا ہے ۔ شاعری اور موسیقی کا آہنگ اور موزونیت کا نظام واضح اور قابل شناخت ہوتا ہے ۔ چال اور تال میں پیچیدگی نہیں ہوتی ۔ دور و تکرار کا عمل زیادہ ہوتا ہے ۔ ہرے بھرے جنگلوں کا گھنا پن ، لہلہاتے ہوئے کھیتوں کی شادابی اور ایک دوسرے سے متعلق افراد پر مشتمل سماج کی یگانگت اور گہما گہمی اس شاعری میں نمایاں ہوتی ہیں ۔ ماحول، فضا، آب و ہوا کا عکس صاف ہوتا ہے ۔ پہاڑوں سے ٹکرا کر لوٹی ہوئی آواز، کھیتوں، میدانوں اور وادیوں میں پھیلتی ہوئی صدا، جنگل میں سرسراتے ہوئے اور آبشاروں اور درختوں کو جواب نغمہ پر اکساتے ہوئے سُر صاف سنائی دیتے ہیں ۔

حکیم فیثا غورث کے نظام فکر میں مقدار حرکت اور اعداد و شمار بنیادی اور مرکزی اہمیت کے حامل ہیں ۔ اعداد کی سریت اور روحانیت کا تصور بھی یہیں سے پیدا ہوا ہوگا ۔ فیثا غورث اور اس کے تابعین تمام اشیاء کو معدّد (Numbered) تصور کرتے ہیں ۔ اور اشیا کے تناسب و توازن میں یقین رکھتے ہیں ۔ کائنات تناسب و نسبت کے اصول پر قائم ہے ۔ ہیرا کلتس بھی تغیر کے تصور کو موزونیت و آہنگ کے تناظر میں پیش کرتا ہے ۔ قرآن مجید میں تقویم ، تسویہ ، اندازہ ، پیمانہ ، تقدیر ، مقدار اور حرکت کا حوالہ بار بار دیا گیا ہے ۔ رات میں سے دن اور دن میں سے رات کو نکالنے کا ذکر بھی کیا گیا ہے ، جیسے سوئی کے ناکے میں سے دھاگا نکالا جاتا ہے ۔ سورج چاند ستاروں کے اندازے کے متعین ہوتے اور اپنے اپنے مدار پر حرکت کرنے کا ذکر بھی اکثر کیا گیا ہے ۔ وقت کے اور موسم کے ادوار مقرر ہیں، اس دلیل کو بھی دہرایا گیا ہے ۔

آواز کی رفتار سے تیز تر ہوائی جہازوں اور روشنی کی رفتار سے ہوڑ لینے کے متمنی خلائی جہازوں کی لَے اور تال اور ان کا آہنگ اس قدر لطیف و سریع ہے کہ تحلیل و تقسیم کے عمل سے اس کا گزار نا غیر معمولی استعداد کا کام ہے ۔ عام انسانی حواس کی گرفت سے یہ حرکت و آہنگ بعید ہیں ۔ آج ہمیں ماننا ہوگا کہ سکون و حرکت کی انتہائی منزل ایک ہے ۔ نیوکلیائی طبیعیات اور آسٹرو فزکس قلب جوہر میں رقصاں و گرداں نیوٹرون اور پروٹرون کی حرکت و رفتار سے ہمیں آگاہ کرتی ہیں ، اور پنڈ اور برہمانڈ اور انفس و آفاق کی مطابقت کو نئے تناظر میں پیش کرتی ہیں ۔

حرکت اور اس کا آہنگ زمین پر قدموں کے پڑنے اور اٹھنے اور ایک قدم سے دوسرے قدم کے درمیان کے وقفوں کی مقدار پہیوں کے گھومنے اور ایک چکر پورا کرلینے میں صرف ہونے والا

www.taemeernews.com



وقت یا دو ضربوں کے درمیان کا وقفہ، بذات خود ایک اطلاع ہے۔ یہ آہنگ، یہ مقدار، یہ ادوار، یہ تکرار ارتقا کی مترادف ہے۔ یہ حرکت ارتقائی ہے، ارتقائی ہے، انتزالی ہے یا جیسی کی تیسی حالت کی غمازی کرتی ہے۔ آہنگ سے نیت وارادہ بھی معلوم ہوجاتا ہے۔ ہندستانی موسیقی میں آہنگ یا لَے (Rhythm) کا تصور اور نظام کسی اور نظریۂ موسیقی کے مقابلے میں زیادہ وسیع، زیادہ گہرا، زیادہ پیچیدہ اور زیادہ قائم بالذات ہے۔ تال لَے کی جمالی اور طبیعیاتی ترجمانی کرتی ہے اور اس کی نوعیت مقداری ہے۔ تال ماتراؤں سے بنتی ہے جس کے لغوی معنی مقدار کے ہیں۔ لَے کی میزان تال قائم کرتی ہے۔ لَے دھیمی (ولمبت) تیز (دُرت) اور درمیانی (مدھیہ) ہوتی ہے۔ تال کو ایک خاص انداز سے کی تالی سے ناپا جاتا ہے۔ تالی اور وہ رُکن جہاں تالی نہیں دی جاتی یعنی خالی کی باری اور تعداد ہر تال کے لیے الگ الگ مقرر ہوتا ہے۔ تال توازن کا پیمانہ اس کا ٹھیکہ ہوتا ہے، جو مغربی موسیقی کے Ardamil کے مماثل ہے اور اس کا دورہ جاری رہتا ہے۔ ٹھیکہ تال کی بنیاد نہ صرف قائم کرتا ہے بلکہ اسے بتاتا بھی رہتا ہے۔

مغربی موسیقی میں Rhythm کا انحصار ضربوں (Beats) تاکید (Accent) مقررہ اوقاف (Measures) سُروں کی مقداری درجہ بندی اور مقداروں اور وقفوں کی پیمائش وقت میں آمیزش پر ہے۔ بالعموم ایک Phrase یا غنائی محاورہ چار اوقاف یا Measures کے برابر ہوتا ہے۔ مغربی موسیقی ضربوں (یا ماتراؤں) کی متعینہ تعداد کو کافی نہیں بتاتی۔ ۱۹۲۰ میں مغربی موسیقاروں، رقاصوں، کمپوزروں وغیرہ نے متفقہ طور پر یہ فیصلہ کیا کہ رِدم کا روایتی تصور اب کارآمد نہیں رہا اس لیے ایک نئے اور وسیع تر مفہوم میں رِدم کو برتنا چاہیے۔ سامعین کی جذباتی تسکین ہی Rhythm کی بہترین کسوٹی مانی گئی ہے۔

ہندستان میں موسیقی اور شاعری کی موزونیت میں ریاضیاتی قواعد کو بنیاد بنایا گیا ہے سنسکرت کے امرکوش میں کہا گیا ہے کہ تال میں کال اور کریا (کریا) کی مماثلت کا نام لَے ہے۔ حرکت یا افتار لَے نہیں ہے بلکہ حرکت ورفتار کی برابری کی حفاظت کے عمل کا نام لَے ہے۔ (ڈاکٹر ارن کمار سین)

ڈاکٹر ارُن کمار سین نے ہندستانی تالوں کا تحقیقی مطالعہ کیا ہے۔ اور اپنے مقالے کو شائع کر دیا ہے۔ انھوں نے کاویہ (شاعری) کے چھندوں کا مقابلہ سنگیت (موسیقی) کے چھندوں سے کیا ہے۔

| سنگیت چھند | کاویہ چھند |
|---|---|
| ۱۔ لگھو اور گرو ماتراؤں کی ترتیب سے سنگیت چھند بھی نمایاں ہوتے ہیں۔ | ۱۔ لگھو اور گرو اکشروں یا ماتراؤں کی تراکیب سے کاویہ چھند بنتے ہیں۔ |
| ۲۔ سنگیت چھند میں لگھو ماترا کا ناپ چھوٹے چار اکشروں کی ادائیگی کے وقت کو مانا جاتا ہے۔ کچھ علما اسے پانچ اکشر کال | ۲۔ کاویہ چھند میں لگھو ماترا کا پیمانہ ایک اکشر کے تلفظ میں لگنے والا وقت ہے اور گرو ماترا کا ناپ دو اکشروں کی |

www.taemeernews.com



ادایگی میں لگنے والا وقت ہے ۔ دو سے زیادہ اکشروں کی ادایگی کے وقفے شاعری میں قبول نہیں کیے جا سکتے

کے برابر مانتے ہیں ۔ ان کے مطابق گرو ماترا ۸ یا ۱۰ اکشر کال، پلت (प्लुत) ماترا ۱۲ یا ۱۵ اکشر کال اور کاک پد (काकपद) ماترا ۱۶ یا ۲۰ اکشر کال کی ہوتی ہے ۔ دُرت ماترا ۲ اکشر کال کے برابر اور اَن دُرت ماترا ایک اکشر کال کے برابر ہوتی ہے ۔

۳ ۔ کاویہ چھند میں رہسو (रहस्य) اور دیرگھ (दीर्घ) اکشر کا کال ماپ (کچھ مستثنیات کو چھوڑ کر) مقرر رہتا ہے ۔

۳ ۔ سنگیت چھند میں اکشروں کے رہسو اور دیرگھ روپ مستقل نہیں رہتے اور گانے کی طرز مطابق رہسو کا دیرگھ یا دیرگھ کا رہسو روپ بھی قابل قبول ہوتا ہے ۔

۴ ۔ نظم (شعر) کی بندش ایک مقررہ بحر میں ہوتی ہے ۔ اور اس بحر کی پابندی شروع تا آخر کی جاتی ہے ۔ (گویا شاعری اوزانِ تام میں ممکن ہے ۔ع ح ۔)

۴ ۔ گیت (نغمہ) جسے گایا جائے، بھی سنگیت چھند یا تال میں بندھے رہتے ہیں ۔ لیکن اس میں آلاپ یا ہنرمندانہ فنکارانہ اظہارات کے دوران میں اس کی پابندی لازمی نہیں اور ایسی صورت میں چھند ایک مقررہ وقت کے دور (آورتن) کا محض ترجمان بن جاتا ہے ۔ (اوزان ناتمام موسیقی میں جائز ہیں)

۵ ۔ کاویہ چھند میں تفریق یا صناعی (توسیع و ارتقا) ممکن نہیں ۔

۵ ۔ سنگیت چھند میں جا بجا چھند میں ترمیم و اضافہ اور صناعانہ تجربات ممکن ہیں ۔ اس عمل کو پرستار کہتے ہیں ۔

۶ ۔ کاویہ چھند کا ایک مقرر ٹھیکہ ہے، اور اس کا پرستار ممکن نہیں ہے ۔

۶ ۔ سنگیت چھند (تال) کا بھی ایک مقررہ ٹھیکہ ہے، لیکن اس کے ہزاروں اقسام بنائے جا سکتے ہیں ۔

۷ ۔ یتی (यति) (وقفہ) کا ویہ چھند میں چھند کی حرکت میں خلل پیدا کیے بغیر ایک نہایت عارضی (لمحاتی) قیام ہے ۔

۷ ۔ (سنگیت چھند یا تال میں) وِرام رنگا رنگی پیدا کرنے کا ایک انوکھا وسیلہ ہے ۔

یَتی کا میزان ٹھیکہ ہوتا ہے ۔ ہر تال میں ایک یا ایک سے زیادہ رُکن میں تالی نہیں دی جاتی اور اس رکن کو خالی کہا جاتا ہے ۔ جہاں ایک دَور پورا ہوتا ہے اور دوسرا شروع ہوتا ہے، وہاں سم مانا جاتا ہے ۔ لیکن سم سے ایک ماترا پہلے اور ایک ماترا بعد سے بھی گانے بجانے کی ابتدا کی جا سکتی ہے ۔ پہلی صورت اناگت اور دوسری اتیت کہلاتی ہے ۔ جس ماترا سے نغمہ اٹھتا ہے، وہ جگہ یا گرہ (ताली) کہلاتی ہے ۔ تال پرستار یا تال کی توسیع کا تصور صرف ہندستانی موسیقی کے ساتھ مختص ہے ۔ یہ ایک ریاضیاتی سلسلہ

www.taemeernews.com



(Mathematical Progression) ہے۔ مقداروں کے توازن و تناسب پر اس کا مدار ہے۔ تال پر ستار (Rhythmical Progression) کے امکانات کی وجہ سے ہندستانی موسیقی میں تال کے ساز گانے بجانے کی موافقت یا سنگت میں ہی نہیں بلکہ "سولو" یا "ایکل" صورت میں بھی اپنا جوہر دکھاتے ہیں۔

شاعری فکر و خیال، حسیت و احساس، جذبہ و کیفیت، حسن بیان، تناسب، ذوق و شوق اور لفظ و صوت کے توازن و ترکیب ہی کا نام تو ہے۔ دراصل آوازوں کی ادائیگی میں جو وقفہ آتا ہے، جتنا تنفس صرف ہوتا ہے، چھوٹی اور بڑی آوازوں کا جو تعلق باہمی ہے، ان کی باریاں مصوتوں اور مصمتوں کی ترتیب اور ان سب کے حسن انتظام اور نظم و ضبط کرنے کے عمل ہی کو تو عروض کہتے ہیں۔ ہر زبان کے اوزان اس کی فطرت ثانیہ بن جاتے ہیں اور اس زبان میں شعر کہنے اور سننے والوں کے مزاج کا حصہ بن جاتے ہیں۔ ان اوزان میں سہولیت، آسانی اور بے تکلفی ہو تو شاعری کا لطف دونا ہو جاتا ہے۔ اردو میں موزونیت طبع اور طبع موزوں کا ذکر اکثر ہوتا رہا ہے۔ اور شعر کی داد دیتے ہوئے اکثر ان کی دہائی دی گئی ہے۔ شعر کہنے والوں کے لیے ہی نہیں سننے والوں کے لیے بھی موزونیت طبع کو لازمی وصف قرار دیا گیا ہے۔ موزونیت صرف مشرقی شاعری ہی کا وصف نہیں ہے، مغرب میں بھی اس کی ماہیت اور اہمیت کو تسلیم کیا گیا ہے۔

ڈبلیو۔ بی۔ ییٹس (W. B. Yeats) کا خیال ہے۔

> موزونیت و آہنگ (Rhythm) کا مقصد لمحۂ فکر کی توسیع کرنا ہے۔ یہ وہ لمحہ ہے جس میں ہم بیک وقت سوئے اور جاگے ہوتے ہیں۔ موزونیت ایک طرف تو ہمیں یک لختی (Monotony) کے حریصانہ احساس کی طرف لے جاتی ہے۔ اور دوسری طرف ایک تنوع پیدا کر کے ہمیں بیدار رکھتی ہے۔ اس بیداری کی نوعیت ایک عالم بے خودی یا لمحہ سکر کی سی ہوتی ہے، جس میں ذہن ارادے (Will) کے دباؤ (جبر) سے آزاد ہو کر اپنے آپ کو علامات میں ظاہر کرتا ہے۔

قدیم زمانے میں فرد و فطرت کی کش مکش جادو کی بنیاد تھی۔ انسان اپنی مراد پوری کرنے کے لیے جادو کا سہارا لیتا تھا۔ فرد و فطرت کی کش مکش پہلے بہت نمایاں تھی۔ آج کے زمانے میں فرد اور سماج کی کش مکش نمایاں ہے۔ فرد کی اپنے ضمیر کے ساتھ بھی کش مکش پوشیدہ نہیں۔ شاعری کے مسائل بھی ہیں۔ جارج تھامسن (George Thomson) نے اپنے کتابچے "Marxism and Poetry" میں افلاطون کا ایک مقولہ نقل کیا ہے۔

> جیسے ہی شعر، آہنگ اور لے ساز گاری جیسی موافقت سے اپنے آپ کو وابستہ کرتے ہیں، ویسے ہی ان کی حالت Bacchus کے پرستاروں کی طرح مجذوبوں اور مجنونوں کے جیسی ہو جاتی ہے، جو اپنے جذب و جنوں کے عالم میں پانی کے چشموں سے شیر و شہد نکالنے لگتے تھے۔

گویا موزونیت اور آہنگ جاپ، وظائف، اوراد، جادو، حاضرات، Hypnosis اور مجذوب کی بڑ سے مماثل ہے۔ مجذوب کی بڑ میں بھی ایک آہنگ ہوتا ہے۔ یہ آہنگ اس کی سحریت اور جذب کی

www.taemeernews.com



شدت کو اور بڑھا دیتا ہے۔

بابو گلاب رائے ہندی کے اصولِ تنقید پر اپنی تصنیف "سدھانت اور ادھین میں چھند" کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہیں۔

خیال آرائی کرتے ہوتے زبان میں جو فطری رفتار پیدا ہو جاتی ہے۔ چھند اسی کا باہری آکار ہے۔ چھند کے ارکان بھی رقص کی طرح لے اور تال کے ماتحت رہتے ہیں۔ چھند زبان کو خیال و تاثر کے مطابق ڈھال کر قاری میں اس کے استقبال یا موصول کرنے کی ایک مخصوص استعداد پیدا کرتا ہے۔ الفاظ کے صوتی تاثر سے ہی الفاظ کو جانے بنا بھی، معنی کا ابلاغ تھوڑا بہت ہو جاتا ہے۔ چھندوں کے وسیلے سے جو حسن پیدا ہوتا ہے، ضائع نہیں جاتا۔ کثیر الجہتی میں بھی وحدت کارفرما ہوتی ہے۔ چھند الفاظ اور ارکان کی تفریق میں سُروں کا یا ان کے تلفظ کی مقدار میں مساوات سے کام لیتا ہے۔ اختلاف میں اتفاق کا احساس پڑھنے اور سننے والے اعضا کے لطف کا باعث ہوتا ہے۔ تعین مقدار کا اصول دراصل لَے ہی کی ایک شکل ہے۔ آزاد بحروں میں جو اصولِ تعین سے پرے ہوتی ہیں، بندھی ہوئی شکلوں کے بغیر بھی لَے کو سادھا جا سکتا ہے۔ قوافی یاد رکھنے میں معاون ہوتے تھے۔ ان کی اہمیت آج کل وہ نہیں جو پہلے تھی۔ نثر میں تک بندی کو عیب مانا جاتا ہے۔ نثر میں بھی حرکت و رفتار یعنی موزونیت ہوتی ہے، لیکن پوری طرح اتنی واضح نہیں ہوتی جتنی نظم میں۔

ہم عصر ہندی شاعروں کے ایک گروہ نے "چھند" کی متعین اور روایتی صورت کو ترک کر دیا ہے۔ وہ گفتگو تلفظ اور لہجے کے آہنگ اور خیال کی رَو کی حرکت کا انداز اپنانے کا دعوا کرتے ہیں۔ جدید ترین ہندی شاعری "جدّت" اور "آفاقیت" کے خبط میں ہندستان کی بہت سی ثقافتی قدروں اور روایتوں سے دست بردار ہوتی چلی جا رہی ہے۔ ان شاعروں نے رس، دھونِ، النکار، ریت، وکروکت کے سدھانتوں کو بھی فرسودہ قرار دے کر خیال اور عصری آگہی کے راست، سادہ اور غیر مبہم ادائیگی پر سارا زور دیتے ہیں۔ حال ہی میں "چھند کی واپسی" اور "کویتا کی واپسی" کا نعرہ گونجنے لگا ہے۔

عروض کو اپنے کلچر کے موافق رہنا چاہیے۔ اپنی تاریخ سے اس کا رشتہ ٹوٹنا نہ چاہیے۔ وزن دراصل شعر کی ساخت کا ایک اہم تعمیری مواد ہے۔ نقشہ عمارت چاہے جیسا ہو، ساز و سامان اگر علاقائی اور دیسی ہوگا تو جچے گا اور زیادہ کارآمد ثابت ہوگا۔ اردو میں رامائن اور گیت کے اتنے تراجم ہوئے اور طبع زاد منظوم ایڈیشن شائع ہوئے لیکن چونکہ ان میں قصّے اور کرداروں اور مقامات کے ہندستانی ہونے کے باوجود ہندستان کی مٹی کی بو باس نہ تھی اور ان کا ڈھانچہ بھی ہندستانی مواد سے تعمیر نہیں ہوا تھا، انھیں وہ مقبولیت حاصل نہیں ہوئی جو بالمیک، تلسی داس، کرتیواس اور کمبھن کی رام کتھاؤں کو حاصل ہوئی۔

اردو عروض کی داستان دُہرانے سے پہلے عربی عروض پر نظر ڈالنا بہت ضروری ہے۔

www.taemeernews.com



۷۱۸ء عیسوی میں خلیل ابن احمد بصری پیدا ہوا تھا۔ بڑا ذہین و ذکی آدمی تھا۔ اس نے اپنی صناعی کا کرشمہ عربی کے کل حروف تہجی کو ایک ہی شعر میں باندھ کر دکھایا ہے

صِفْ خلق خَوْدٍ کمثلِ الشمسِ اِذ بَزَغَت
یَحظیٰ الضجیع بِھَا نَجْلاءُ مِعطَاءُ

خلیل نے مکہ کے مشہور بازار سے گزرتے ہوتے برتنوں پر ہتھوڑے کی ضرب سے پیدا ہونے والی آواز میں کوئی شے دیکھی اور یہ تھے موزونیت و آہنگ کا احساس تھی۔ اس نے اس نئے تجربے کا تجزیہ کیا اور حرکات و سکنات و اوقاف کے مطالع کی بنا پر افاعیل قائم کیے۔ فارسی میں اخفش صرفی فارسی اوزان کے غیر حقیقی پن کو کم کرنے کے سلسلے میں مشہور ہے۔ اور اخفش کے نام کو بُزِ اخفش کی شہرت نے زیادہ زندہ رکھا ہے۔

خلیل نے ابدان چار پایہ سے زحافات کے نام اخذ کیے۔ جو تبدیلیاں ارکان (یا افاعیل) کے اوائل میں واقع ہوتی ہیں انھیں چوپایوں کے مقدم بدن کے عوارض کے نام دیے جو افاعیل کے اواخر میں ہوتی ہیں، انھیں چوپایوں کے پچھلے بدن میں ہونے والی بیماریوں کے نام سے منسوب کیا۔

خلیل نے اپنے یونانی زبان کے علم سے بھی استفادہ کیا اور یونانی عروض کے اصولوں سے استخراج کے عمل میں بڑا کام لیا۔

سید غلام حسین قدر بلگرامی نے "کتاب العروض" لکھی ہے۔ اس تصنیف میں وہ فرماتے ہیں کہ فن عروض علم موسیقی سے پیدا ہوا ہے۔ جب تار پر مضراب لگائیں تو اس کو نقرہ کہتے ہیں۔ اس سے جو جھنکار پیدا ہو اس کی جگہ حروف متحرک قائم کرلو اور جہاں اس آواز کو ٹھہراؤ (رو کو)، اس کا نام سکنہ ہے وہاں حروف ساکن رکھ لو۔ اہل موسیقی کا مدار تن تن پر ہے اور اہل عروض کا فعلن۔

انشاء اللہ خاں انشا نے عروض کو ہندستانیوں کے لیے زود فہم بنانے کی کوشش میں افاعیل کو بعض فقروں میں بدل دیا تھا۔ مثلاً مفعول مفاعیلن کو بی جان پری خانم بنا دیا تھا۔ چونکہ عربی مصادر اور افعال پر اردو کا مدار نہیں ہے، اس لیے افاعیل کو بدلا جا سکتا ہے۔ فعلن کو تن تن، مفاعیلن کو تنا تن تن، فعولن کو تنن تن، فاعلاتن کو تن تنا تن، فعلاتن کو تننا تن، مفعولن کو تا تنا تن، مفاعلاتن کو تنا تنا تن کے ذریعے ادا کیا جا سکتا ہے۔

بہر حال عربی عروض اور موسیقی کے تعلق پر اسحاق موصلی نے روشنی ڈالی ہے۔

عربی کی موسیقی نصب و سناد و ہزج اوزان کے اقسام تک محدود تھا جب ظہور اسلام کے بعد عراق فتح ہوا اور روما و عجم سے موسیقی کے لطیف تر نغمے عربوں کے کانوں پر پڑے تو عربوں نے بھی نغمات مجزء گائے۔ یہ پیرایۂ رومی اور عجمی اصول پر تالیف ہوتا تھا۔ مجزء کے معنی ہیں کٹا پھٹا، منقسم۔ موسیقی میں اوزان تام کے مقابلے میں اوزان ناتمام استعمال کیے جاتے ہیں، جن میں نصف و ربع اوقاف و حرکات ہوتی ہیں۔ ان اوزان کا قیام عددی نسبتوں پر ہوتا ہے۔ مساوی الوزن عربی اشعار کے اوزان کے مقابلے میں ان کا آہنگ اجنبی ہے۔

www.taemeernews.com


ہندستانی چھند اور سنگیت کے سلسلے میں بھی وزن تام اور وزن ناتمام کی بحث اٹھائی جاسکتی ہے۔

بابائے اردو ڈاکٹر مولوی عبدالحق اپنی "قواعد اردو" کے باب عروض میں ارکان ہفت گانہ کا حوالہ دیتے ہیں۔ لیکن یہ بھی کہتے ہیں کہ بحروں کی تعداد میں بہت اضافہ ہوا اور ہوسکتا ہے۔ بابائے اردو بحروں کے نام یاد رکھنے کے لیے ایک قطعہ بھی نقل کرتے ہیں۔

رجز، خفیف، رمل، منسرح، دگر مجتث
بسیط و وافر و کامل ہزل طویل و مدید
مشاکل و متقارب سریع و مقتضب است
مضارع و مقدارک قریب نیز جدید

ان انیس بنیادی بحروں میں زحافات سے کام لے کر کئی بحریں تالیف کی گئیں اور کی جاسکتی ہیں۔ حرکات و سکنات کی ترتیب اور ان کی جگہوں کے تغیر و تبدل کے ذریعے کئی اوزان بنائے جاسکتے ہیں۔ مشرق کی عروضی روایت میں ہم وزن مصرعوں کی مقررہ تعداد سے اشعار بنداور نظمیں ترتیب پاتی ہیں۔ قافیہ اور ردیف مصرعے یا شعر کے آخر میں اس کی شکل و صورت کو اور زیادہ نکھار دیتے ہیں۔

آزادیِ خیال اور آزادیِ اظہار کی روجب سے چلی ہے، تب سے شعر و عروض کے بارے میں بھی تصورات بدلے ہیں۔ اوزان و قوانی کی ضرورت پر از سر نو غور کیا جانے لگا ہے۔ آزاد نظم Free Verse (Versliberee) کا رواج بڑھا اور اب تو نثری نظم کا شور اٹھ رہا ہے۔ اردو کی آزاد نظم کے مصرعے مساوی الارکان نہیں ہوتے۔ مراۃ الشعر کے مصنف عبدالرحمن کا بیان ہے۔

> جن کی طبیعت میں غنا و ترنم کا مادہ بالکل نہیں ہوتا وہ نہ سلیقے سے نظم پڑھ سکتے ہیں نہ شعر کہہ سکتے ہیں۔ برخلاف اس کے کوئی شاعر اس قابلیت سے محروم نہیں ہوتا بلکہ عام استعداد شاعری کے ساتھ جس قدر یہ قابلیت اس کی طبیعت میں زیادہ ہوتی ہے اس کے کلام میں آمد و روانی کا رنگ بھی زیادہ کھلا کھلا پایا جاتا ہے، جو شعر کا حسن ہے۔

عبدالرحمن نے کتاب العمدہ (ابن رشیق) سے نقل کیا ہے۔

> شعر کی عمارت، چار چیزوں سے اٹھتی ہے۔ لفظ و وزن، معنی و قافیہ . . . . کلام شعر نہیں کہلاتا جب تک اس میں وزن و قافیہ نہ ہو۔

مراۃ الشعر میں امیر خسرو کا یہ شعر بھی نقل کیا گیا ہے۔

نظم را علم تصور کن بذاتِ خود تمام
کاں نہ محتاجِ اصول و صوت خنیا گر بود

وزن کی ضرورت سے بعض لوگوں نے انکار کیا ہے۔ وزن کی ضرورت سے انکار کرنے والوں سے زیادہ تعداد ان کی ہے، جو قافیے کی ضرورت کے منکر ہیں۔ ردیف و قافیہ کے بجائے لوگوں نے مماثل الصوت اور ہم وزن الفاظ (Assonance) سے کام لیا اور الفاظ کے ابتدائی حروف کی مماثلت

www.taemeernews.com



(Alliteration) سے صوتی اثر پیدا کیا۔ مصرعوں کے اخیر کے بجائے درمیان میں قوافی کی جھنکار سے بھی شعر کی صوتی آرائش کی گئی۔ لیکن رفتہ رفتہ صوتی مماثلت اور تکرار اور ہم وزن الفاظ کے متوازی استعمال کو بھی غیر ضروری سمجھا جانے لگا، اور شاعری کے لیے جذبۂ و فکر اور احساس و تاثر کی شعریت کو کافی مانا جانے لگا۔ شعریت شاعری کا مترادف بنتی گئی۔

وزن، بحر، موزونیت اور آہنگ کی شرائط کی خلاف ورزی مشرقی مزاج کے منافی ہے۔ اردو کا عروضی مزاج عربی فارسی اور ہندستانی عروضی روایات اور مسلّمات سے بنا ہے۔ یہ سارے عروضی نظام مقداری ہیں اور عددی نسبتوں پر ان کا مدار ہے۔ ماہیتی اور اقداری اصول وزن اردو کے لیے تو خاص طور پر نا موافق ہے سنسکرت میں بھی وارنک چھندوں کا (جو پوری طرح اقداری بھی نہیں ہیں، البتہ ماتراؤں کے بجائے صرفی اجزا یعنی ورنوں سے ترتیب پاتے ہیں) چلن ماترک چھندوں کے غلبے کو روک نہ سکا۔ یونان کا کلاسکی عروض بھی مقداری بنا رہا۔ البتہ انگریزی کا عروض ماہیتی اور اقداری اصول پر چلتا رہا اور تاکیدِ حروف اور بلداری پر کاربند رہا۔

اردو ہندستانی زبان ہے۔ اپنے پنجابی اور دکنی ادوار میں اس نے اپنا رشتہ ہندستانی کی زندگی اور تہذیب سے بہت قریبی رکھا۔ ہر چند کہ سنسکرت، پالی پراکرت اور بولیوں کے چھندوں سے اس نے استفادہ نہیں کیا، لیکن بعض بحروں کو ایسے لہجے اور تلفظ کے ساتھ برتا کہ ان پر ہندستانی الاصل ہونے کا گماں گزرتا ہے۔ بعض بحریں ایسی ہیں کہ اگر ان کے ارکان کو مسلسل رکھا جائے اور حرکت و سکون کے وقفے ہندستانی اصول پر مقرر کیے جائیں تو بالکل ہندستانی لگنے لگیں۔ ایسی بحروں کو ذو خاصیتین کہا جا سکتا ہے۔

قدیم ہندستان میں وزن، موزونیت اور آہنگ کی بڑی اہمیت تھی۔ چھند کا مادہ chand ہے۔ چھند یعنی دور میں لانے والا، گھمانے والا، چھند چھ ویدانگوں میں سے ایک ہے۔ یہ ایک تصور ہے جو حسی تجربہ ہے، اور گتِ، بیت، تنظیم اصوات، تاکیدِ حروف، ضرب وغیرہ کی مدد سے مجسّم ہو جاتی ہے۔

ویدوں میں سات واٹیاں یا چھند برتے گئے ہیں۔ ان سات کے نام اور ان کے ورنوں (اجزائے صرفی، Syllables) کی تعداد اس طرح ہے۔

گایتری ۲۴ (गायत्री) پنکت ۲۸ (पंक्ति) انشٹپ ۳۲ (अनुष्टुप) برہتی ۳۶ (बृहती) وراج ۴۰ (विराज) ترشٹپ ۴۴ (त्रिष्टुप) اور جگتی ۴۸ (जगती) سب وارٹنک یا اجزائی ہیں۔

شاعری کی ابتدا کے بارے میں سنسکرت میں ایک دلچسپ حکایت ملتی ہے۔ بابائے شعر بالمیک ایک جنگل سے گزر رہے تھے۔ انھوں نے دیکھا کونجوں (क्रौंची) کا ایک جوڑا وصل میں مشغول ہے ایک بہیلیا نشانہ لے کر اس میں سے نر کونج کو مار دیتا ہے اور مادہ اپنے نر کی قسمت پر بری طرح تڑپتی ہے اور بہیلیے کو بد دعائیں دیتی ہے۔ اس دردناک اور پُرسوز منظر کو دیکھ کر بالمیک جیسے پامرد کا دل شق ہو گیا، اور اس میں سے شاعری کا سوتا ابل پڑا۔ بالمیک نے جو پہلا شعر کہا وہ یہ تھا۔

www.taemeernews.com



मा निषाद प्रतिष्ठाम त्वम अगमः शाश्वतीः समाः
यत क्रौंच मिथुनाद एकम अवधीः काम-मोहितम

اے نشاد من کو تیرے نہ مل پائے چین کبھی ابد تک
کونجوں کے جوڑے میں سے وصل آمادہ نر کو تو نے مار دیا

ساری رامائن کا آہنگ یہی ہے۔ یہ شلوک (श्लोक) کہلاتا ہے۔ انشٹپ چھند میں ہے ۳۲ ورنٹوں کا یہ چھند رامائن کے زمانے سے مقبول ہونا شروع ہوا اور صدیوں تک سنسکرت شاعری بالخصوص مہاکاویوں کا چھند بنا رہا۔ پراکرتوں اور بولیوں، جدید ہندستانی زبانوں اور عامی بول چال کے لیے اجزائی بحور غیر فطری ہو جاتی ہیں۔ ہندی اور ہندی کے مزاج سے ان کی مطابقت نہیں ہے اور ہندی اور اردو جیسی زبانوں کے نظام فعل کی موافقت ان سے نہیں ہوتی۔ اقداری ہو کہ مقداری ہر دو عروض میں صوتی موافقت (Consonance) کی اہمیت تسلیم کی گئی ہے۔ ہر دو عروض میں شعر، مصرعے یا بند کی حرکات، سکنات اور اوقاف کے پیمانے اور مقررہ انداز رفتار کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ مقداری عروض کی اساس تلفظ کی حرکت کی تخفیف یا تطویل پر قائم کی جاتی ہے سکون حرف اور حرکت خفیف ہم وزن مانے گئے ہیں۔ اور حرکت طویل کی قیمت حرکت خفیف یا سکون حرف سے دُگنی رکھی گئی ہے۔ سنسکرت کے وارنک چھند پہلوی اور فارسی قدیم کے اوزان سے ملتے ہیں، لیکن اردو کے لہجہ و تلفظ کے آداب و رسوم کے لیے کارآمد نہیں۔ اردو میں کسی لفظ کے ابتدائی تین حروف کا متحرک ہونا تقریباً ناممکن ہے۔ سنسکرت میں جب تک اعراب سکون (हलन्त) نہ لگایا جائے، تب تک ہر حرف بالفتح پڑھا جاتا ہے۔ جب کہ اردو میں جب تک اس پر اعراب حرکت نہ ہو اسے ساکن مانا جاتا ہے۔ رس (रस) سنسکرت عروض کے قاعدے سے دو لگھ اکشروں سے بنا ہے اور دونوں حرف بالتحریک (بالفتح) پڑھے جائیں گے۔ عربی، فارسی، اردو میں رس کی تقطیع فع یا فا کے ہم وزن ہوگی۔ چھند شاستر (پنگل) کے اصولوں کے مطابق بحور کے اختتامی حروف لگھ گرو کی مخصوص ترتیب کے پابند بنائے گئے ہیں۔ مثلاً دوہے کا اختتام ایک گرو کے بعد ایک لگھ پر ہی ہونا لازمی ہے۔ اردو کے لیے ارکان کا بالترتیب ہم وزن ہونا کافی ہے۔ مثلاً اردو کے لیے راہ اور عشق ہم وزن ہیں، جب کہ ہندی کے لیے راہ ایک گرو ایک لگھ سے بنا ہے۔ اور عشق میں تین لگھ ہیں۔

سنسکرت کا ایک مقبول چھند ہے۔ مندا کرانتا۔ کالداس کا میگھ دوت اسی چھند میں ہے۔

आषाढस्य प्रथम दिवसे मेघमाश्लिष्ट सानु

یتی یتی

چار چرنوں میں سترہ ورن ہوتے ہیں اور ہر چرن میں SS SSI ISS/SSI/III/ISS/SS/SS ہوتے ہیں۔ چوتھے دسویں اور سترھویں ورن پر یت (وقفہ) ہوتا ہے، اور آخر میں دو گرو لازمی ہیں۔

اس چھند میں ایک غزل کہنے کا تجربہ میں نے بھی کیا تھا۔

ساون آیا چھانے لگے گھور گھنگھور بادل
کرتے ہیں پھر دل کو پریشاں چت چور بادل

www.taemeernews.com



میں نے چھند کو اردو کے عروضی قاعدوں کے مطابق ڈھال کر برتا تھا۔ سنسکرت کی مکتوبی صورت میں کچھ اس طرح کہنا پڑے گا۔ ع آجائے بارش ادھر بھی جھومتی ہوں گھٹائیں

आजाये बारिश इधर भी झूमती हो घटाये

S S S   S I I   I I I   S S I S S I S S

یہ مصرعہ منداکرانتا چھند کے معیار پر ہر طرح پورا اترتا ہے، لیکن اردو اوزان سے آشنا کانوں کے لیے عروض غیر حقیقی میں چلا جاتا ہے۔

صرفی اجزا کا تصور یونان و عرب کے عروضیوں کے یہاں بھی ملتا ہے، لیکن انھیں عروض کے اوزان کی مبادیات میں داخل کرنے کے باوصف ارکان میں حل کر دیا گیا ہے۔ یونانیوں کے صرفی اجزا بحروں کے Feet بن جاتے ہیں۔ سنسکرت میں چرن کا استعمال Feet کے متوازی دیکھا جاتے۔ یونانی ارکان کو عربی عروض کی اصطلاحوں کے ذریعے سمجھنے کی کوشش مفید ہوگی۔

| | | | |
|---|---|---|---|
| Anapaest | سبب ثقیل سبب خفیف | فَ عِ لُن | I I S |
| Dactyl | سخ سث | فاعِلُ | S I I |
| Spondee | سخ سخ | فَع لُن | S S |
| Pyrrhic | | فَ عَ | I I |
| Iambic | وتدِ مجموع | فَعَل | I I I |
| Trochee | سبب متوسط | فاع | S I |
| Tribach | سث سث سث | فَ عِ لُ | I I I |
| Molossus | سخ سخ سخ | مفعولن | S S S |
| Amhibrach | وتد مجموع حرف مفرد متحرک | فعولُ | I S I |
| Bacchius | وتد مجموع سخ | فعولن | I S S |
| Antibacchius | سخ وتد مجموع | مفعول | S S I |
| Choriamb | سخ سث سث سخ | مُفتَعِلُن | S I I S |

یونانی عروض میں بعض بحریں عربی بحور کے مطابق نہ سہی مماثلت ضرور رکھتے ہیں۔

Trochaic فاعلن فعول (فاع فاع فاع) (آچکی بہار)

" Tetrameter فاعلن مفاعلن فعول (فاع فاع فاع فاع) (آچکی بہار آج)

Lambic Trimeter مفاعلن مفاعلن فعَل یا فعول (فَعَلُ فَعَلُ فَعَلُ) (نکل نکل نکل)

Catullus' hexameter (چھ بار) فع لن

انگلستان میں شاعروں نے شروع سے تاکید حرف کے طریقے کو اپنے لیے پسند کیا۔ حرف تہجی کی ادائگی میں لگنے والے وقت کے بجائے اس حرف کی ہجائی قدر مقرر کی۔ قبل از رکن آخر کی تاکید پر زور دیا۔ مصرعے کی ساخت اور صوتی سہولیت کے لحاظ سے بل دار حروف مقرر کیے۔ Stressed Vowels اور Accented Syllables پر انگریزی عروض کی بنیاد رکھی گئی۔ آج کل یہی تاکیدی عروض

www.taemeernews.com



یورپ کے جدید شاعری میں بھی مقبول ہے۔ قافیے کو بھی ترک کر دیا گیا ہے۔ اور اس کے بجائے سر حرفی صنعت (Alliteration) سے زور پیدا کیا جا رہا ہے۔ یوں تو لفظ Rhythm یونانی کے مادے PEIY رائن سے مشتق ہے۔ لغوی معنی ہیں روانی گویا جس وسیلے سے روانی پیدا ہو وہ Rhythm ہے۔ یونانی عروض کے قدیم عالم Aristoxenus نے اس کے تین عناصر ترکیبی قرار دیے ہیں بتلفظ لفظ (Spoken Word) تال اور حرکتِ جسمانی۔ Rhythm اگر میکانکی ہو اور اس میں حیات و فطرت نبض اور دھڑکن کا احساس شامل نہ ہو تو وہ شاعرانہ Rhythm نہیں ہو سکتی۔ یونانیوں نے سرعت اور تیزی والے اوزان کو جذبہ و احساس انبساط سے ہلکی، دھیمی اور دھڑکتے ہوئے اوزان کو اسرار و رموز سے اور سست اور بلند اوزان کو غم اور الم کی سے وابستہ کیا ہے۔

جیرالڈ ہاپکنس دورِ جدید کا ایک اہم شاعر گزرا ہے۔ اس نے دہی حیت کو شاعری میں داخل کیا اور ایک تجربہ (Spring Rhythm) اور Run-on-lines یعنی رواں دواں ایک مصرعے سے دوسرے مصرعے میں دوڑتے ہوئے مصرعوں کو اختیار کیا۔ اکتوبر ۱۸۷۸ء کے اپنے جرنل میں ہاپکنس نے اپنے طریق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا۔

> ۱۸۷۵ء کی سردیوں میں ایک دیر تک گونجنے والے اور مسحور کن آہنگ کو میں نے اپنے کانوں محسوس کیا تھا۔ یہ ایک اچھوتا آہنگ تھا۔ . . . مختصراً عرض ہے کہ آہنگ ریے میرے کانوں میں گونجتا رہا۔ اگر اس کی تقطیع کی جائے تو تاکید حرف یا صرفی بلداری کے ذریعے ہی ممکن ہوگی۔

ایسی موزونیت انجیل کے عبرانی ایڈیشن میں جگہ جگہ ملتی ہے۔ وہاں موزونیت کا نمایاں عنصر حروف موکدہ کی ترتیب ہی قرار پاتا ہے۔ انجیل کے Psalms میں موکدہ حروف کی مقررہ تعداد کو اساس موزونیت بنایا گیا ہے۔ بعض موقوں پر ایک متوازن یا متوازی آہنگ پیدا کیا گیا ہے، جب کہ دیگر مواقع پر ایک گونجتی ہوئی جھنکتی ہوئی لَے برتی گئی ہے۔ تین موکدہ حروف والے مصرعے کے فوراً بعد دو موکدہ حروف والا مصرعہ لایا گیا ہے۔ فلپ۔ ایم مارٹن ماسٹری اینڈ مرسی صفحہ ۱۴۶/۱۵۰

مذہب، فلسفہ، سائنس، جمالیات، کلچر سبھی وزن اور موزونیت کی قدر و منزلت کرتے ہیں۔ شاعری کا ملفوظ و بامعنی ہونا کافی نہیں، موزوں ہونا بھی لازمی ہے۔ موزونیت مشرقی مزاج کا حصہ بن چکی ہے۔ مصوری میں تناسب (Symmetry) موسیقی میں لَے اور تال Rhythm+Time اور شاعری میں وزن ہماری فطرتِ ثانیہ بن چکا ہے۔ نثر کے لیے بھی خوش آہنگی ایک قدر ہے۔ ابوریحان البیرونی نے اپنی کتاب الهند میں ہندستانی مزاج کے بارے میں اپنے تجربات اور مشاہدات کا ذکر کرتے ہوئے ایک جگہ تحریر کیا ہے۔

> نحو کے بعد چھند ہے۔ یہ علم عروض کے مقابلے میں شعر کو وزن کرنے کا علم ہے۔ ہندوؤں کے لیے یہ ایسا ضروری علم ہے، جس سے وہ بے نیاز نہیں رہ سکتے۔ وجہ یہ ہے کہ ان کی علمی کتابیں نظم میں ہوتی ہیں جس سے مقصود یہ ہے کہ ان کی زبانی یاد رکھنا آسان ہو اور علمی مباحث میں کتاب کی طرف صرف ضروری حالت میں رجوع کیا جائے۔ اس لیے

www.taemeernews.com



کہ جس چیز میں تناسب اور نظم وضبط ہوتا ہے، نفس کو اس کی طرف خاص کشش ہوتی ہے۔ اور جہاں نظم وضبط نہیں ہوتا وہ اس سے نفرت کرتا ہے۔ اسی سبب سے دیکھو گے کہ ہندو اپنی نظم کی تعریف میں مبالغہ کرتے ہیں، اور اگرچہ مطلب نہیں سمجھتے اس کو پڑھنے کی حرص رکھتے ہیں، اور خوش ہوکر داد دینے کے لیے چٹکیاں بجاتے ہیں۔

(کتاب الہند! ترجمہ سید اصغر علی)

میرا خیال ہے کہ چٹکیاں ماتراؤں کو گننے کے لیے گت اور یت کا حساب رکھنے کے لیے بجائی جاتی ہوں گی۔

خیر اردو کی بعض بحریں ہندستان میں بھی مروج رہی ہیں۔ اس کو اردو مماثل سے اردو کے شاعروں نے فائدہ اٹھایا ہے۔ ہندستانی بولیوں کے لہجے اور چال کو اپنا کر انھوں نے اپنے آپ کو ہندستان کا پرستار ثابت کیا ہے۔ اردو کا عروض بھی مقداری ہے۔ خلیل واخفش نے وزن کے اجزا کی اس طرح درجہ بندی کی ہے۔

| | | | |
|---|---|---|---|
| دو حرف | سبب | چھ حرفی کلمہ، پہلے پانچ متحرک | فاصلۂ عظمیٰ |
| تین حروف | وتد | چار حرفی کلمہ، پہلے تین متحرک | فاصلۂ صغریٰ |
| چار یا پانچ حروف | فاصلہ (فاصلہ ۔ ۴ حروف اور فاصلہ ۔ ۵ حروف) | | |
| دو متحرک حرف | سبب ثقیل | پانچ حرفی کلمہ، پہلے چار متحرک | فاصلۂ کبریٰ |
| پہلا متحرک دوسرا ساکن | سبب خفیف | | |
| | سبب متوسط | | |
| تین میں سے پہلا متحرک | وتد مجموع | | |
| ۳ حرفی، متوسط ساکن | وتد مفروق | | |

اسباب اوتاد اور فواصل کی ترتیب پر اردو کا عروض قائم ہے۔ ان تمام کو یاد رکھنا کار محال تھا۔ لہٰذا افاعیل کے ذریعے وزن کی پیمایش کا طریقہ رائج ہوا۔ حروف ساکن، حروف متحرک اور طوالت ہجا کی ترتیب وترکیب سے دنیا بھر کے عروضی پیمانے اور میزانیں بنتی ہیں۔ قدیم معاشرہ دشتی دیہاتی زرعی اور دست کارانہ معیشت کی بنیاد پر قائم تھا۔ قدیم عروض کا اصول بھی ہم عصر حرکات پر قائم تھا اور بحروں کے نام رتھ، گاڑی، گھوڑے، اونٹ، ہاتھی، شیر، مور، کویل، فاختہ، پپیہا وغیرہ کی آوازوں پر رکھے گئے تھے۔ کودتے پھاندتے ہوئے ہرن جھومتے ہوئے ہاتھی دوڑتے ہوئے گھوڑے، گھومتے ہوئے پہیے، شیرنی کے جسم پر اچھل کود کرتے ہوئے اس کے بچے، بادلوں کی گرج، بجلی کی چمک، دوشیزاؤں کی رفتار وگفتار کو چھندوں اور بحروں کے تسمیہ کے لیے منتخب کرنا فطری تھا۔ وسنت تلکا روسنت کا زیور پہننے والی یا بسنتی تلک لگانے دوشیزہ، مالینی (گل پوش حسینہ) ہرنی (غزالہ) شاردول وکریڑم (اپنی آرام کرتی ہوئی ماں پر کھیلتے ہوئے شیر کے بچے) مندا کرانتا (آہستہ خرام اور بعد میں تیز رو، تھم تھم کر حملہ کرنے والی) آریا (خاتون) ہزج (مترنم آواز) رجز (اضطراب وشتابی، جنگ کے میدان میں پڑھا جانے والا ترانہ) رمل (بور یا بننا، اٹھلا اٹھلا کر چلنا) سریع (تیز رو) منسرح (کپڑے اتارتا بدن اگھارنا) مجتث (جڑ سے اکھاڑا ہوا) صوت الناقوس (شنکھ کی آواز)

وغیرہ ۔

ڈاکٹر گیان چند نے ہندی اور اردو کے عروضی اصولوں کا تحقیقی اور تقابلی مطالعہ کیا ہے ۔ اردو میں مستعمل ہندی بحروں کو ناپنے کے لیے انھوں نے بنیادی پیمانوں کے طور پر دس اوزان کا انتخاب کیا ہے ، جو اردو کے تین اوزان اور ان کے متبادلات سے حاصل کیے جا سکتے ہیں ۔ تین بار فعلن بالتحریک اوسط ، تین بار فاعل اور فع فعلاتن فع فعلاتن فع فعلاتن ۔ ان کی رائے ہے کہ ان تین اوزان اور ان کے دو گنے سولہ رکنی اوزان کے استعمال میں اردو شعرا نے ہر طرح کی آزادی اور اجتہاد کو روا رکھا ہے ، جو اردو عروض کے لحاظ سے ناجائز لیکن ہندی عروض کے لحاظ سے جائز ہے ۔ توسیع و ترمیم کے بعد تمام امکانات کو ۸۲ اوزان میں ڈاکٹر صاحب نے محدود کرنے کی کوشش کی ہے ۔ عظمت اللہ خان ، میراجی ، ابن انشا ، ناصر شہزاد اور خاکسار نے اردو کو ہندی کے رس اور رنگ کا رسیا بنانے کی کوشش کی ہے ۔

ہندی اور اردو کی مماثل ارکان اور موافق الاجزا بحروں کا مطالعہ میں نے بھی کیا ہے جو ڈاکٹر گیان چند جین کے گہرے ، تحقیقی ، تجزیاتی اور تقابلی مطالعات کے آگے ہیچ ہے ، لیکن اتنا بھی ہیں کہ اس میں آپ کو شریک نہ کروں ۔

چھند مہی ( [illegible] ) وہی ہنسی رہیے بسی

ہزج مفاعلن مفاعلن

غزل سنا / غزل سنا یا یہ شام شام جشن ہے ۔

دوسرے مصرعے پر ہندی والے ناک بھوں چڑھائیں گے کہ اس کی ابتدا میں یہ کو ایک لگھ کی قیمت میں چلایا گیا ۔

چھند پرمانکا ( प्रमाणिका )

ہما درتنگ شرنگ سے وسُندھرا پکارتی

یا پرمانکا پرمانکا پرمانکا پرمانکا

ہزج مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن

سخن فروشیاں نہ کر جہان حسن و عشق میں

کہ یاں ہر یک خال میں ہیں لاکھ نکتہ دانیاں

(جوش ملیح آبادی)

دور جدید سے پہلے ہندی شاعری میں روانی اور چست بندش کا تصور نہ تھا ۔ Poetic License کے نام پر نحوی ترکیب میں الفاظ کی ترتیب در و بست مضحکہ خیز ہو جاتی تھی اور اکٹرزم کا پہلو نکل آتا تھا ۔ اردو کے زیر اثر نحوی بندش نثری بندش کے قریب لا کر رواں دواں اور چست بنایا گیا ۔

کام کرنے کی جگہ باتیں بناتے ہیں نہیں

توکیا اپنے پو رودج اس کو

چھوڑ مارگ لیئے ون کا

لتا کی دھو دیتا راکیش

www.taemeernews.com



یا سنہ پور تک بھی اٹھن سے نہیں پہنچے ہیں پایا

نحوی ترکیب میں تخریب کو پہلے ہندی میں جائز قرار دے کر روا رکھا گیا تھا۔ لیکن ہم عصر شعرا نے اسے ترک کرنا ہی مناسب سمجھا لیکن چستی اور روانی لانے کے لیے ان میں بیشتر نے چھند ہی کو چھوڑ دیا۔

میر کی پسندیدہ بحر ہندی الاصل مانی جاتی رہی ہے۔

پتا پتا بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے

یہ مصرع چھ بار فع لن کے بعد ایک فع پر ختم ہوتا ہے۔ گویا اس کا وزن ساڑھے سات Spondees یا چھ گن اور ایک دیرگھ پر مشتمل ہے۔ لیکن اس کی حقیقی تقطیع یوں ہوگی۔

فعلن فعلن فعلن فاع فعولن فعلن فع

چار گن ایک بھگن ایک گن

یہ بحر متقارب میں ہے اور بحر عزیب ہیں بھی۔ میر تقی میر نے ٹھیٹ ہندستانی الفاظ کو بڑے ہی ڈھیلے ڈھالے اور کھلے ڈھلے انداز میں پیش کیا ہے۔ اس لیے شعر کا آہنگ ہندستانی معلوم ہو رہا ہے۔ اب اسی وزن میں ایک اور مصرعہ دیکھیے جو ابھی ابھی ہو گیا ہے۔

خوابوں کا ہر گلشن اجڑا صرف وطن کی یادیں ہیں

فضا اور آہنگ بدل گیا ہر چند کہ حرکات سکنات ارکان وا وقاف وہی ہیں۔

ہندی کا ایک چھند ہے۔ ترو ٹک (तोटक)

ترِکا پن کی دت جان لگی تن من ترٹا پن آن لگی

متدارک فعلن فعلن مفعول فعل رہتحریک رکن اوا

بھجنگ پریات (भुजंगप्रयात) کھراری بہاری کرِ پالا دیالا

متدارک سالم فعولن فعولن فعولن فعولن

برابر ہے دنیا کو دیکھا نہ دیکھا

مدرا (मदिरा) اننگاری شش دھاری کرپا کیجیے سکھے دیجیے

ہزج مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

نہ اتنا برش تیغ جفا پر ناز فرماؤ

سنیتا (सुनीता) جگ کام کرو دھ و موہ کو ہر نام کا سمرن کرو

کامل متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

کبھی اے حقیقت منتظر نظر آ لباسِ مجاز میں

ہندی میں وارنک چھندوں کا چلن بھی رہا ہے۔ ان چھندوں کو اجزائی عروض کہا جا سکتا ہے کہ اس کے اصول کی اکائی گن (गण) یعنی لسانیاتی جز ہوتی ہے۔ ماتراؤں کی بنا پر پانچ گن مانے گئے ہیں۔

www.taemeernews.com



شعر چیزے دیگر است

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٹگن | ۶ ماترا | ادھ ننگا | مفعولن |
| ٹھگن | ۵ ماترا | جانکی | فاعلن |
| ڈگن | ۴ ماترا | میرا | فع لن |
| ڈھگن | ۳ ماترا | جگر | فعل |
| ڑگن | ۲ ماترا | دلِ (ما) | اردو میں عطف و اضافت کے ساتھ ہی یہ گن آسکتا ہے۔ دل ناداں میں دل بمع اضافت لام۔ |

آٹھ گن وارنک ہیں۔

| | | | |
|---|---|---|---|
| مگن | تین گرو | جو بھی ہو | مفعولن |
| یگن | ایک لگھ دو گرو | کہانی | فعولن |
| رگن | ایک گرو ایک لگھ | | |
| | ایک گرو | واسطہ | فاعلن |
| سگن | دو لگھ ایک گرو | دلِ ما | فَعِلن |
| تگن | دو گرو ایک لگھ | آکاش | مفعول |
| جگن | لگھ گرو لگھ | بہار | فعول |
| بھگن | گرو دو لگھ | ظاہرہ | فاعلُ |
| نگن | تین لگھ | رضیہ (بتخفیف آخر) فَعَلُ | |

پنگل کے فضلاء کا وہم ہے کہ اگر چھندوں کا آغاز سترہ دگدھ (दग्ध) ورنوں (اجزائے سوختہ) میں سے کسی سے ہو، دولت و خوشحالی ختم ہو جاتی ہے۔ یہ سترہ بدبخت اجزا یہ ہیں۔

[illegible]

شاید ان حروف کو اکار میں برتنا موجب بدنصیبی قرار دیا گیا ہوگا۔ اِکار اِیکار اُکار اُوکار اے کار اور ائے کار میں برتنا جائز ہوگا۔ واللہ اعلم۔

وارنک چھندوں میں پورے ورن یعنی پورے جز کو پیمانہ بنایا جاتا ہے، جب کہ ماترک چھندوں میں گت (गति) اور ریت (यति) کے مقامات کا تعین کرکے پورے مصرعے کی ماتراؤں کو شمار کیا جاتا ہے۔ میں نے ابتدائے مشق کے دنوں میں چھندوں کو اردو میں استعمال کرنے کے کئی تجربے کیے تھے۔ مثلاً دوہا چھند کے ہر مصرعے میں تیرہ ماتراؤں پر ئیت (यति) ہوتی ہے۔ اور پھر گیارہ ماترائیں ہوتی ہیں، اور اختتام گرو لگھ پر ہوتا ہے۔ ہندی میں دونوں مصرعے مقفیٰ ہوتے ہیں۔ میں نے مطلع میں دوہے کا فارم اور باقی اشعار میں صرف اس کا وزن لے کر ایک غزل کہی تھی۔

لمبی رات سے جب ملی اس کی زلفِ دراز
کھل کر ساری گتھیاں پھر بن گئیں راز

www.taemeernews.com



مطلع میں ایطائے جلی آگئی ہے، لیکن مختلف المعنی ہونے کے باعث جائز ہے۔

لاونی چھند میں

آج نہ کوئی بات بنی ان آنکھوں میں
نیند ہماری ڈوب گئی ان آنکھوں میں
پھول کھلے ہیں لکھا ہوا ہے توڑو مت
اور مچل کر جی کہتا ہے چھوڑو مت

ہندی کا لہجہ اور ہندی کا آہنگ میری بہت سی نظموں میں بھی آگیا ہے۔

غیر مقفیٰ لیکن مساوی الوزن مصرعوں والی نظم معریٰ سنسکرت، لاطینی، عبرانی اور عربی زبانوں میں زمانۂ قدیم میں کافی مقبول تھی۔ اردو کی جدید شاعری میں اس نے پھر سے رواج پایا لیکن پابند اور آزاد نظموں کی مقبولیت کے اس دور میں اس کا چراغ نہ جل سکا۔

آزاد نظم اردو میں مغربی اثرات کے تحت ہی پنپی اور اسے ترقی پسندوں اور نئے شاعروں دونوں نے اختیار کیا۔ آزاد نظم میں مصرعے موزوں تو ہوتے ہیں، لیکن تمام مصرعوں کی اجزا و ارکان کی تعداد یکساں نہیں ہوتی۔ زحافات سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی "مصرعوں کی طوالت، بحروں کا تنوع اور مصرعوں میں وقفہ یا اختتام کی جگہ بدل کر عنائی چالاکی کو استعمال" کرنے کے تجربے کو سراہتے ہیں۔ یہ عنائی چالاکی آزاد نظم میں توازن اور تناسب کو برقرار رکھنے کے لیے لازمی ہے۔

اردو میں مولانا محمد حسین آزاد کے اجتہاد اور دل گداز جیسے رسائل نے شروع شروع میں آزاد نظم کے فروغ میں حصہ لیا۔ پھر حلقۂ ارباب ذوق اور انجمن ترقی پسند مصنفین اور پھر جدید شاعروں نے اپنے مافیہ کے اظہار اور زندگی کی بدلتی ہوئی حقیقتوں کا بیش کش کے لیے آزاد نظم کو وسیلہ بنایا۔ آزاد نظم قافیے کو روایتی ڈھنگ سے جا بے مقررہ پر استعمال نہیں کرتی۔ اندرونی قوافی روانی میں آتے رہتے ہیں ضروری نہیں کہ مصرعوں کے آخر میں ہی آئیں۔ اس کے علاوہ الفاظ کی جھنکار اور آوازوں کی گونج سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ آزاد نظم کے نئے چکر کاٹتی رہتی ہے۔ اس کے نقطۂ آغاز و انجام طے شدہ نہیں ہوتے یہ عنائی چالاکی، چونکاتی رہتی ہے۔

ہندستان کی مروجہ جدید زبانوں کے شعرا نے عروض و وزن کی قیود توڑ کر آہنگ کا نثری تصور پیدا کرلیا ہے۔ آہنگ شاعر کے شاعرانہ ارادے، ہیئت اور لہجے سے پیدا ہوتا ہے۔ تجربے کو جوہری صورت دینے کی ضرورت بھی ان میں سے اکثر محسوس نہیں کرتے بلکہ اس کے راست اور غیر پیچیدہ اظہار کو افضل مانتے ہیں۔ ان کا منظر نامہ حسی اور نفسیاتی رنگوں سے تیار ہوتا ہے۔ اکثر چکاچوند پیدا ہوتی ہے، اور بھڑکدار رنگوں سے سابقہ پڑتا ہے۔ واردات قلبی کی اور فکری رو کی تیز و تند اور شور کرتی ہوئی ندی طوفان آمادہ نظر آتی ہے۔ فکر و احساس کے اپنے حرکات سکنات اور اوقاف کے مقامات ہوتے ہیں اور سانسوں کی آمد و شد کی اپنی تال ہوتی ہے۔ سرویشور دیال سکسینہ کہا کرتے تھے کہ ان کی کویتا کی لے ان کے گفتگو کی لے کے تابع ہوتی ہے۔ لیکن ان کے کویتا پڑھنے (سنانے) کے انداز میں ان کا لہجہ گفتگو کے لہجے سے مختلف ہوجاتا تھا، اور آواز کا زیر و بم بھی اس زیر و بم سے الگ سنائی دیتا تھا، جیسے

www.taemeernews.com



سننے کے ہم عادی تھے۔

جہاں تک نامساوی الارکان مصارع والی آزاد نظم کا تعلق ہے، اسے تھوڑے تامل کے بعد روایت پرست ذہنوں نے بھی قبول کر ہی لیا۔ مشرق کے مذہبی اور آسمانی صحیفوں میں بھی آزاد نظم کی سی موزونیت پائی جاتی ہے۔ اس لیے اسے بھولی بسری روایت کی تجدید کے طور پر سند تسلیم حاصل ہو گئی ٹوبیکو کا، خراسانی املی، تمباکو اور یوکلپٹس کو جس طرح ہندستان کی زمین نے قبول کر لیا اسی طرح آزاد نظم کو بھی تسلیم کر لیا گیا، جس طرح گنتی (اعداد) عرب کے راستے مغرب میں پہنچے اور پھر لوٹ کر بدلی ہوئی شکل میں ہندستان کے آئین میں تسلیم کر لیے گئے۔ آزاد نظم کہنا ہی نہیں سننا بھی بازیچۂ اطفال نہیں ہے۔ اس میں موزونیت ہوتی ہے۔ اجزا ہوتے ہیں۔ ارکان ہوتے ہیں۔ لیکن حرکت او قاف کے مقامات سٹے نہیں ہوتے۔ اس لیے عروضی تعاون اور رفاقت ارتقائے بیان کے مرحلوں کو طے کرنا محال ہوتا ہے۔ آزاد نظم کے مصرعے" بیان" کی سہولت کو مدنظر رکھتے ہیں۔ جب کہ پابند نظم میں بیان عروضی نضباط کے تابع ہوتا ہے۔ رفتار و موزونیت مغنیّ اور رقاص کے یہاں بھی ملتی ہے اور فوج کی مارچنگ میں بھی مارچنگ عروض کی تال پر ہوتی ہے، جب کہ رقص و نغمہ تال کو اپنے تابع رکھتے ہیں۔ آزاد نظم کہنے والے کا نحوی اور عروض قواعد سے واقف ہونا ضروری ہے، اور اس کی طبع کا موزوں ہونا بھی لازمی ہے۔ آزاد نظم کا آہنگ نظم کی بنت اور اس کے تار و پود کا حصہ ہوتا ہے۔ اس کا عنصر ترکیبی ہوتا ہے۔ الفاظ و آواز کے ٹکراؤ سے ان کی جھنکار اور گونج سے ان کے ارتعاشات سے، ان کے انسلاک سے، خوش آہنگی کے فوارے چھوٹتے ہیں۔ جب نظم کا جادو کارگر ہونے لگتا ہے، تو سننے والا ایک پل کے لیے بھی سوچنے نہیں پاتا کہ جو کچھ وہ سن رہا ہے یا پڑھ رہا ہے، وہ شاعری نہیں ہے۔ موسیقی کے جس حصے میں آج کل تال کا ساز سنگت نہیں کرتا، مثلاً ستار کا آلاپ، جوڑ اور جھالا، اس کی موزونیت آزاد نظم ہی کے مماثل ہوتی ہے۔

• اردو نظم کا نیا رنگ و آہنگ (تشکیلی دور ۱۹۲۵ء — ۱۹۳۶ء) کے عنوان سے میرے عزیز دوست مرحوم خلیل الرحمٰن اعظمی کا ایک بڑا تحقیقی مقالہ سوغات (بنگلور) کے جدید نظم نمبر میں شائع ہوا تھا، جس میں اردو میں نظم معریٰ اور نظم آزاد کے رواج پانے کی داستان دہرائی گئی ہے۔ مضمون کے اختتام میں خلیل صاحب لکھتے ہیں۔

> "اگرچہ ۱۹۲۵ء کے بعد سے لے کر اب تک اردو میں ایسے نظم نگاروں کی خاصی تعداد ہے، جو اسلوب اور ہیئت کے اعتبار سے قدیم نظم نگاری کے طریقوں پر ہی کاربند ہیں، لیکن اب ایسے شعرا کی تعداد بھی کم نہیں ہے جو پابند، معریٰ اور آزاد تینوں کی طرح کی نظموں میں نظم کی وحدت اور تعمیری ربط و تسلسل کا خیال رکھتے ہیں، اور اسلوب اور پیرایۂ اظہار ان کے یہاں جدید طرز ملتا ہے۔ اس جدید طرز کی آبیاری اور پرورش کے لیے اردو شعرا نے نصف صدی جد و جہد کی ہے، تب جاکر اردو نظم کو یہ نیا رنگ و آہنگ اور نیا راج ملا ہے۔"

www.taemeernews.com



خلیل صاحب نے جو انتخاب معریٰ اور آزاد نظموں کا اپنے خیمے کے طور پر شامل کیا ہے اس میں پہلی آزاد نظم فروری ۱۹۱۰ء کے دلگداز میں چھپی ہوئی عبدالحلیم شرر کی "سمندر" ہے۔

ن۔م۔ راشد آزاد نظم کو اردو میں ایک مستقل صنف کی طرح قائم کرنے والوں میں سے ایک ہیں۔ ان کی آزاد نظموں میں ہمیں "غنائی چالاکی" اور نظم کے نئے ترنم کا درشن ہوتا ہے۔ وہ خود اپنے تجربات کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"میں بیشتر مصرعوں کو توڑ کر ان کو مترنم الفاظ سے مربوط اور ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔ میں نے آزاد نظم سے شاعری میں خیالات کے آزاد تسلسل کے ساتھ ساتھ جامعیت کرنے کی کوشش کی ہے۔"

سوغات کے اسی نمبر میں جدید اردو نظم پر ایک مذاکرہ بھی شامل ہے۔ اس مذاکرے میں ضیاء جالندھری نے ایک بحث کا خلاصہ پیش کرتے ہوئے کہا تھا۔

میں سمجھتا ہوں آزاد نظم کہتا زیادہ مشکل ہے۔ پابند نظم میں مصرعے اور قافیے سے سہارا مل جاتا ہے۔ آزاد نظم میں آپ کوئی بات کہہ ہی نہیں سکتے اگر بات کہنے کو نہ ہو اس کے لیے سب سے پہلے تو یہ ضروری ہے کہ آپ ایک نیا آہنگ پیدا کریں چونکہ قافیے اور ارکان کی یکسانیت کی قید نہیں تو یہ ضروری ہے کہ آپ اتنی ہی بات کہیں جتنی آپ کو کہنا ہو۔ اور پھر اس بات کو یوں کہیے کہ اس میں ابلاغ اور اثر ہو۔ یہ اس لیے ضروری ہے کہ آپ احساسات کی بے ربطی کے ترجمان ہیں۔ آپ جو کہنا چاہتے ہیں وہ کوئی متعین اور واضح بات نہیں ہے۔ آپ آزاد نظم کو وہ تاثر اور وہ ابلاغ دیجیے جو پابند نظم میں موجود نہیں تھا۔ اور اگر آپ نے نہیں کیا تو آپ ناکام رہے۔

میں نے وزن و آہنگ کے سلسلے میں آزاد نظم کا ذکر کرنا ضروری سمجھا۔ آزاد نظم کا آہنگ ہماری ہلکی پھلکی موسیقی کے آہنگ کی طرح بندھا ٹکا نہیں ہے۔ بلکہ کلاسکی موسیقی کے آہنگ کی طرح نسبت عددی کے ریاضیاتی ارتقا (Mathematical Progression) کی طرح ہوتا ہے۔ اس کے معنوی اور صوتی ترنم میں روانی ہوتی ہے۔ اور ترنم کی ایک لہر کسی معنوی رکاوٹ سے ٹکرا کر ٹوٹتی نہیں بلکہ "فیڈ آؤٹ" ہو جاتی ہے۔ آزاد نظم دراصل بحر کو آزادانہ (روایتی پابندیوں سے ہٹ کر) برتنے کا نام ہے۔ اردو میں میراجی اور راسته نے آزاد نظم کے فروغ میں والٹ وہٹ میں سے کسی طرح کم اہم رول ادا نہیں کیا۔ میرا ذاتی خیال ہے کہ آزاد نظم کے لیے زیادہ ذی حس "گوشِ نغمہ" Musical Ear درکار ہے۔ غنائی شاعری کے لیے موزونیت کا بندھا ٹکا روایتی تصور کافی ہے۔ لیکن آزاد نظم کے لیے کلاسکی موسیقی کا تصور و نظریۂ موزونیت درکار ہے۔

آزاد نظم تو نٹ کی طرح ڈوری پر چلتی ہے۔ لیکن نثری نظم تو ڈوری کے واہمے کے تصور پر چلتی ہے۔ نثری نظم کا تصور آہنگ ہماری وہمی استعداد سے متعلق ہے۔ نثری نظم اصطلاحی تضاد تو نہیں ہے، لیکن کارِ محال ضرور ہے۔ ایک تو اس لیے کہ نثری نظم کا آہنگ بے تار کا تار ہے۔ دوسرے اس لیے ایسی بات کی جستجو کرنی ہوگی جسے نہ مصرعوں اور قوافی کی پابند نظم میں کہی جا سکے

www.taemeernews.com



نہ آزاد نظم کے ذریعے کہی جا سکے۔ بات نثر میں کہی جائے اور اس طرح کہی جائے کہ قافیہ و وزن کے بغیر بھی شاعری لگنے لگے۔

لَے، چھند، بحر، وزن، صوتی آہنگ معنی و مفہوم پر روشنی ڈالتے ہیں۔ ان سے شاعر کے نیت و ارادہ کی خبر ملتی ہے۔ اس کی کیفیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ وزن شعر یا مصرعے کی حرکت و رفتار کو استحکام اور استقلال دیتا ہے۔ لفظ و معنی کے رشتے کو خوبصورت اور مصرعوں کے لہجے کو متوازن بناتا ہے۔ خشوع و خضوع پیدا کرتا ہے۔ اور توجہ کو بھٹکنے نہیں دیتا ہے۔ موزونیت سے مصرعوں کی رفتار میں ایک خوش آہنگ پابندی پیدا ہوتی ہے۔ جذبے احساس اور خیال کی شوخی، تیزی، تندی، سستی، اداسی، غنودگی، با امیدی یا ناامیدی کے ترسیل ہوتی ہے۔

www.taemeernews.com



# ۷

ہندستان پر انگریزی حکومت اور انگریزوں کی تعلیمی حکمتِ عملی کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہندستانیوں نے نہ صرف انگریزی زبان اور اس کی مطبوعات کے مطالعے کو اپنے طرزِ حیات کی رہنما قوت بنا لیا بلکہ اس کے ذریعے سے حاصل ہونے والے علم سے مرعوب ہو کر مغرب کے کلچر اور عادات و اطوار کو بھی اختیار کر لیا۔ کل پرزوں، صنعت و تجارت، تکنولوجی اور سائنس ہی کو نہیں اپنایا بلکہ مغرب کے معاشیاتی اور صنعتی اصولوں اور نظام کو بھی اوڑھ لیا۔ دیسی دستکاریاں، ہنرمندی، فنونِ مفیدہ و لطیفہ، شعر و ادب کے اصناف و اسالیب، مغرب کی مصنوعات وغیرہ کو سر آنکھوں پر اور مغرب کے پیر تسمہ پا کو اپنی گردن پر بٹھا لیا ــــ منافقت کی حد تو یہ ہے کہ وسیع المشربی اور عالی ظرفی کی آڑ میں مشرق و مغرب کے امتزاج و اتحاد کے نام پر مشرق کی زندہ و متحرک قوتوں اور قدروں کو قربان کر دیا۔

اپنے مقابلے میں اگر ہم جاپان کو لیں تو خود مختاری اور غلامی کے اذہان و فکر کا فرق واضح ہو سکتا ہے۔ مشرق کی حدیں جاپان ہی سے شروع ہوتی ہیں۔ جاپانیوں نے سائنس، مغربی تکنولوجی، صنعت اور بین الاقوامی تجارت کے گُر کچھ اس قدر چابک دستی سے حاصل کر لیے ہیں اور ان گُروں کو ایسی ہوشیاری سے برت رہے ہیں کہ یورپ، انگلینڈ اور امریکا کے پسینے چھوٹ رہے ہیں۔ الکٹرونکی، آٹو موبیل اور گھڑیوں کی صنعت میں تو اس نے ساری دنیا کو پیچھے چھوڑ دیا ہے۔ جاپان پر کبھی کسی بیرونی طاقت کا تسلّط نہیں رہا۔ اس آزادی اور خود مختاری کی نعمت سے ہم ہندستانی کم از کم دو صدیوں سے تو محروم ہی رہے۔ جاپان کی قومی حمیت اور اس ملک کی خود داری میں اپنے آپ پر اعتماد اور اعتبار کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا ہے۔ اس لیے وہ ہر خوبی کو قبول کر کے بھی اپنا آپا نہیں کھوتا۔ اس کا اندازِ فکر بہت صحت مند اور توانا ہے۔ مغربی کلچر کے احترام کے باوجود اور مغربی علوم و فنون کی قدردانی کے باوصف جاپانیوں نے اپنے قومی طرزِ زندگی اور تہذیب کو ترک نہیں کیا۔ جاپانیوں کا نقطۂ نگاہ یہ ہے کہ دورِ جدید میں مغرب سے مفر دشوار ہے مغرب کے پاس اپنی تکنولوجی، اپنے علوم و فنون، اپنے وسائلِ اظہار و ترسیل اور اپنی پہچان ہے۔ اس لیے اگر کوئی جاپانی شہری کسی مغربی علم یا فن یا وسیلۂ اظہار میں دلچسپی رکھتا ہے تو وہ کلیتاً اپنے پسندیدہ شعبے میں مہارت حاصل کرے اور اس موضوع میں فضیلت و فراغت

www.taemeernews.com



کی سند بھی مغرب کے ماہرین سے حاصل کرے اور اپنا نام پیدا کرے۔ یہ منافقت وہاں نہیں ہے کہ جو کچھ وہ مغرب یا مغربیت سے حاصل کرے اس کا پیوند وہ جاپانی علوم وفنون اور تہذیب وثقافت میں لگائے۔ جاپان میں تھیٹر اب بھی جاپانی ہے۔ نوتھیٹر اور کابکی کا دیکھنا اور ان میں دلچسپی لینا اب بھی باعث عزت ہے اور مہذب ہونے کی سند ہے جاپان کی اپنی قومی موسیقی ہے۔ آرکیسٹرا اور کورل گروپ مغربی موسیقی بھی استادانہ مہارت کے ساتھ پیش کرتے ہیں لیکن انھیں جاپانی تہذیب وفن کا حصہ نہیں مانا جاتا۔ جاپان کے اپنے شعری اصناف واسالیب ہیں، تنکا ہے، ہائیکو ہے۔ ہائیکو نے تو ایذرا پاؤنڈ جیسے عظیم مغربی شاعر کا دل موہ لیا تھا۔ ان کے یہاں "گیشا" کی انسٹی ٹیوشن اب بھی قائم ہے اور گیشا سے تعلق رکھنا ایک مہذب اور شریفانہ عمل سمجھا جاتا ہے۔ مہمان نوازی کے جاپانی آداب اور رسوم اب بھی اپنی جاپانیت پر قائم ہیں۔ ان کی اپنی تقریب چائے نوشی ہے۔ جاپان کی اپنی فلم ہے۔ جاپانی لباس بالخصوص "کمونو" آج بھی رائج ہے۔ ہیروشیما اور ناگاساکی جیسے حادثوں کا شکار ہونے کے بعد بھی جاپان کا ضمیر اور اس کی روح گھائل نہیں ہوئی اور نہ جاپان میں مغرب کے لیے کراہت ونفرت کے جذبات اور تعصب عام ہوا۔ جاپان کی جہت اور ہے اور مغرب کی جہت اور۔ یکجہتی کی کوشش جاپان ضروری نہیں سمجھتا۔ جاپان ہمہ جہتی کا قائل ہے۔

آبادی کے لحاظ سے دنیا کا سب سے بڑا ملک چین بھی مشرق ہی میں واقع ہے۔ وہاں کمیونسٹ حکومت کے قیام کے بعد شاہی اور جاگیرداروں (Warlords) کی تہذیب کی جگہ عوام کی تہذیب کو فروغ دیا جانے لگا۔ چین کے انقلاب سرخ کے زمانے میں روس چینی کمیونسٹوں کے ساتھ تھا۔ پھر بھی چینی کمیونسٹوں نے کمیونزم کو اور کمیونسٹ طرزِ حکومت کو اپنے رنگ میں رنگا اور اپنے ڈھنگ سے برتا۔ جس سماج اور کلچر کو ہم چین میں آج دیکھتے ہیں، وہ نہ روسی ہے نہ مغربی بلکہ سرپا تا چینی ہے۔ چین کی تہذیب کی آبیاری وہیں کے دریا اور چشمے کر رہے ہیں۔ اس کی جڑیں چین کی دھرتی میں بڑی گہری ہیں ان کی موسیقی، مصوری اور شاعری، ان کا افسانہ، ناول اور ڈراما سب کچھ چینی روایات سے قوت وحرکت حاصل کرتا ہے۔

ہندستان کی تہذیب وثقافت میں زندو پاژند کے ایران، یونان، بکتریا، منگول، پٹھان مسلم ایران، ترکی تازی تہذیبوں کے اثرات شامل ہیں۔ یہ تمام اثرات اس کے خون میں جذب ہو چکے ہیں۔ لیکن جو اثرات ولندیزی، پرتگالی، فرانسیسی اور برطانوی تہذیب کے ہندستان میں پھیلنے کی وجہ سے داخل ہوئے وہ اوپر سے اوڑھے ہوئے اثرات معلوم ہوتے ہیں۔ مدراس میں فورٹ سینٹ جارج اور کلکتے کے فورٹ ولیمس نے ہندی اور اردو کا تنازعہ کھڑا کیا اور دونوں زبانوں کو مغربی انداز پر ڈھالنے کی سازش کو فروغ دیا۔ انگریزوں کی تعلیمی حکمت عملی نے جہاں ہمیں اپنے ہی کلچر اور تاریخ سے

www.taemeernews.com



از سر نو روشناس کرایا دیں اپنی وراثت اور روایت پر ہنسنے اور ان کا مذاق اُڑانے کی ترغیب بھی دی۔ ہمیں اپنی روایت کی قدامت پرستی اور فرسودگی کے بارے میں قائل کرنے کی، سر توڑ کوشش کی۔ ہماری تاریخ کو فرقہ وارانہ اور متعصبانہ رنگ میں پیش کر کے ایک دوسرے کا فطری اور ازلی دشمن ثابت کرنے میں کوئی کسر نہ اُٹھا رکھی۔

جہاں تک اُردو شاعری کا سوال ہے، ہر چند کہ گیت غزل رُباعی اب بھی مقبول اصناف ہیں لیکن ہمارے جدید ناقدین نے مغربی تنقید کے نظریات اور میزانات کو اُردو شاعری پر آزمانے کی جو بھونڈی کوشش کی ہے اس سے بڑا خلفشار مچا ہوا ہے، استعارہ پیکر، علامت اور اسطور کے مغربی نظریات کا اطلاق اُردو پر جیوں کا تیوں نہیں کیا جاسکتا۔ مشرقی شاعری میں صفات، تشبیہات، استعارہ، کنایہ، اشارہ، تمثال وغیرہ کے اپنے تصورات اور حدود پہلے سے طے ہیں۔ اس لیے مغائرت اور اجنبیت پر توجہ کیے بغیر یا انھیں نظر انداز کرتے ہوئے انھیں شاعری کے لوازم و عناصر ترکیبی قرار دینا زیادتی ہے۔

شاعری کے بارے میں ہندستان اپنی تاریخ کی صبحِ کاذب کے زمانے ہی سے ایک روایت رکھتا ہے۔ شاعری ہندستان کی ثقافت و تہذیب میں ایک اہم درجہ رکھتی ہے۔ ویدوں کے زمانے سے مسلسل اور متواتر اس کی تاریخ مرتب کی جا رہی ہے۔ اظہار، تعلیم، حافظہ وغیرہ کی زبانی روایت صدیوں تک چلتی رہی اور ایسی روایت کے لیے شاعری نہ صرف دلچسپی کا باعث ہوتی ہے، بلکہ ایک مفید وسیلہ بھی بن جاتی ہے۔

ویدوں کی رِچائیں، منتر، شلوک ہر چند کہ انسانیت کے عہد طفلی کی کہانی کہتے ہیں، لیکن ان میں کوئی بچکانہ پن نہیں ہے۔ ان میں اظہار اور اسلوب کی پختگی کا احساس ہوتا ہے۔ ویدوں کی تصنیف و تالیف کا دور ہزار ہا سال کے عرصے پر پھیلا ہوا ہے اور ہزاروں سوچتے ہوئے ذہنوں اور دھڑکتے ہوئے دلوں کی شب بیداریوں اور سحر خیزیوں کا ثمرہ ہے۔ ویدوں کی مذہبی، روحانی اور سری قدر و منزلت اپنی جگہ، ان کی شاعرانہ اہمیت اور فضیلت بھی کم نہیں۔ ویدوں کی تفہیم، تشریح، تعبیر اور تفسیر کے اصولوں کی تدوین اپنے آپ میں ایک علم ہے اور یہ علم دنیا کے سب سے پہلے انتقادی اصولوں پر مبنی ہے۔ ساتویں صدی قبل مسیح کے آس پاس ویدوں کی افہام و تفہیم کے اصولوں کو ایک علم کے طور پر یاسک نے "نِرُکت" (Nirukta) کے نام سے ایک ضابطہ پیش کیا۔ "اُکت" یعنی جس کا اظہار کیا گیا اور نِرُکت یعنی جسے ظاہر نہیں کیا گیا، استعارتاً اسے بین السطور بھی کہہ سکتے ہیں گویا یہ مقدس ویدوں کی تفسیر کا علم ہے۔

وید کا مصدر وِدْ (Vid) ہے۔ وِدّیا اور وِدوان بھی اسی سے بنے ہیں۔ وِدْ کے معنی ہیں "جاننا"۔ وید یعنی جسے جانا گیا۔ انسان کے راست اور ذاتی مشاہدے سے پرے کا علم، انفرادی اور ذاتی تجربات کے دائرے سے باہر کا علم وہ علم جسے رشیوں اور منیوں نے دھیان اور گھور تپسیا کے ذریعے حاصل کیا، وہ سربستہ راز جو رفتہ رفتہ کھلے مناظر

www.taemeernews.com



و مظاہر میں پوشیدہ اشارے اور ان کے مفاہیم، یہ سارا گیان سارا علم، ویدوں میں جمع ہے۔ ویدوں کی تالیف کا زمانہ بعض عقیدت مندوں نے چھ ہزار سال قبلِ مسیح تا ایک ہزار چار سو سال قبل مسیح بتایا ہے۔ جبکہ بعض محققین "ایک ہزار سال قبل مسیح تا چھ سو سال قبلِ مسیح کے درمیان ویدوں کی رِچاؤں کی تالیف کا عہد مقرر کرتے ہیں۔ بی کے گھوش (ہسٹری اینڈ کلچر آف انڈین پیپل، جلد ۱ صفحہ ۲۲۵) کا اندازہ ہے کہ "لسانیاتی بنیادوں پر قدیم ترین وید رِگوید کی زبان کو ایک ہزار سال قبلِ مسیح کی زبان قرار دیا جا سکتا ہے لیکن اس کا مواد اس سے کہیں زیادہ قدیم ہے"۔ "رِگوید" دراصل "سمہتا" یعنی مجموعہ ہے۔ اے۔ ایل۔ باشم (دَوِنڈر دیٹ واز انڈیا صفحہ ۵ پر) لکھتے ہیں۔

"دوسری ہزاری قبلِ مسیح میں جو لوگ ہندستان میں داخل ہوئے ان میں باہم متعلق قبائل کا ایک گروہ بھی تھا جس کے پجاریوں نے شاعری کی ایک بہت ہی ترقی یافتہ تکنیک کو پایۂ تکمیل تک پہنچا دیا تھا، جسے انھوں نے اپنے دیوتاؤں کی تعریف میں قربانیوں کے وقت گانے کے لیے حمدیہ، ثنائیہ نغمات کی رچنا میں استعمال کیا ہے۔ یہ قبائل جن میں خاص قبیلہ "بھرت" نام کا تھا، مشرقی پنجاب اور ستلج اور جمنا کے درمیان کے علاقے میں آباد ہو گیا جسے بعد میں بُرہماوَرت (ब्रह्मावर्त) کہا جانے لگا۔ ان لوگوں کے پروہتوں نے اپنے نئے وطن میں جن ثنائیہ نغموں کی تالیف کی وہ نغمے بڑی، ہوشیاری سے زبانی روایت کے طور پر سینہ بہ سینہ منتقل ہوتے رہے اور پہلی ہزاری قبل مسیح میں جمع کیے گئے اور انھیں باقاعدہ ترتیب دیا گیا۔ ۔ ۔ ۔ یہ عظیم مجموعہ، نغماتِ جدید، "رگوید" کہلاتا ہے اور آج تک اصولاً ہندوؤں کے مقدس صحائف میں مقدس ترین ہے"۔

آگے چل کر باشم یہ بھی کہتے ہیں کہ "بہت ممکن ہے کہ رِگوید کا بیشتر حصہ ڈیڑھ ہزار سال سے ایک ہزار سال قبل مسیح کے دوران میں تالیف کیا گیا ہو۔ ہر چند کہ بہت سے جدید نغمات اور سارے ذخیرے کی تدوین ایک یا دو صدیوں بعد کی گئی ہو"۔

وید ہمیں دَھرم کا گیان دیتے ہیں اور بُرہم کا بھی۔ دھرم ویدوں کی لذات میں چند رسوم، وظائف اور اعمال کی ادائگی کے ثمرے کو کہتے ہیں۔ دھرم حسی تجربہ نہیں ہے اور نہ کوئی روحانی اور علوی تصور رکھتا ہے۔ بُرہمُ (ब्रह्म) یعنی حقیقتِ مطلق اور خالق بھی محض صحیفوں کی شہادت کے ذریعے ہی قابل فہم ہے۔ بُرہم تکوین و تخلیق ہے، مبدا ہے، سببِ اوّل ہے۔ ویدوں میں مَنتر بھی ہیں اور بُرہمَنْ بھی۔ مَنتر (मंत्र) وہ مجموعۂ الفاظ ہے جس میں مَنَن (मनन) یعنی سوچ بچار اور غور و خوض کے نتائج کا عطر پیش کیا گیا ہو اور بُراہمَنْ (ब्राह्मण) یگیوں کے اصول، قاعدے اور عوامل سے بحث کرتے ہیں۔ بَراہمنوں میں آکھیان اور اُپاکھیان بھی ملتے ہیں یعنی داستانیں اور حکایتیں۔ مثلاً کالیداس نے اپنے ناٹک "وِکرَمورُوَشیم" میں "پُرُورَوا" اور "اُروَشی" کے عشق کا قصہ "شت پتھ براہمن" سے لیا ہے (ویسے یہ قصہ رِگوید، مہابھارت اور پدم پُران، متسیہ پُران وغیرہ میں بھی کسی نہ کسی شکل میں موجود ہے)

www.taemeernews.com



یاسک (यास्क) کی تشریحات سے نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ منتر کلام کی ترسیل کا آلہ تھا، خیال کے ابلاغ کا وسیلہ اور کسی دیوتا کے لیے مقصودِ عبادت کا نام تھا۔ دیوتاؤں کی رضا و رغبت حاصل کرنے کے لیے رشیوں نے منتر رچے تھے۔ آرزوؤں کے اظہار اور مرادوں کی ترسیل ہی کے معنی "ارتھ" یا "مراد" یا "معنی" ہوتے ہیں۔ تکمیلِ ضرورت کو ارتھ کہتے ہیں اسی لیے سنسکرت نے معاشیات یا اقتصادیات کے لیے "ارتھ شاستر" کی اصطلاح بنائی۔ دیوتاؤں اور فوقِ فطرت قوّتوں کو بیدار کر کے ان کی توجّہ اور عنایات حاصل کرنے کے لیے جن الفاظ کو برتا جاتا تھا اور ان کی جو بندش کی جاتی تھی اسے منتر کہا جاتا تھا۔ منتروں کے پڑھے جانے کے بھی طریقے ہیں، آداب ہیں اور آئین ہیں۔ منتروں کے معانی کے دو اقسام ہیں کرم آرتھ (कर्मार्थ) یعنی رسم درواج اور ریگیہ کے لیے ان کے برتنے کے آداب و تکلّفات اور ودیارتھ (विद्यार्थ) یعنی الفاظ اور ان کی مخصوص بندش کا مفہوم۔ پہلے معنی میں منتر (मन्त्र) حصولِ ثواب کے آلات ہیں اور دوسرے معنی میں حصولِ علم کے۔ دونوں معنوں میں ان سے مُکتی کا راستہ ملتا ہے۔ منتروں سے نہ صرف گیان حاصل ہوتا ہے، دیوتاؤں کے اوصاف و صفات سے بھی آگاہی ہوتی ہے۔ ویدوں کا کرم کانڈ انہی منتروں کے پڑھنے اور ادا کرنے سے متعلق ہے۔ کس لفظ کا تلفّظ اور لہجہ کیسا ہوگا اور اس لفظ یا مجموعۂ الفاظ کی ادائیگی کرتے ہوئے چشم و ابرو، دست و انگشت، چہرہ و گردن کی حرکات کیا ہوں گی۔

ویدوں کی علمی قدر و منزلت کی حمایت میں ان رسمیات اور کرم کانڈی حدود کے خلاف آواز اٹھانے والے رشیوں کی تعداد بھی کم نہ تھی۔ ویدوں کی علمی اور حکیمانہ تعبیر و تفسیر کی ایک صحت مند اور توانا روایت قائم ہوئی جو آرنیکوں (आरण्यक) اور اُپنشدوں (उपनिषद्) میں محفوظ ہے آرنیک یعنی دشتی ارشادات اور اُپنشد یعنی استادوں، رشیوں اور عالموں کی صحبت میں بیٹھ کر حاصل کیا ہوا علم گویا سینہ بہ سینہ پہنچا ہوا علم اُپنشدوں میں جمع کر دیا گیا ہے۔ مستثنیات کے طور پر اُپنشدوں میں رسمی اور عملی پہلو مل جاتے ہیں اور براہمنوں میں بھی حکیمانہ موشگافیاں نظر آجاتی ہیں ویدوں کے منتر براہمن اور آرنیک شرُتیوں میں شمار ہوتے ہیں گویا ہر مقدّس صحیفہ اور الہامی معرفت والی کتاب شرُتی ہے۔ علم کی وہ روایت جسے ویدوں کے اطراف بُنا گیا سمرتی (स्मृति) یعنی یادداشت کہلاتی ہے۔ شرُتی یعنی مسموعہ اور سمرتی یعنی محفوظہ۔ براہمنوں کی تلخیص سوتروں میں کی گئی جنھیں بآسانی حفظ کیا جا سکتا ہے۔ سوتر کے لغوی معنی تو ہیں دھاگا، سوت، سلک، رشتہ لیکن اصطلاح میں اقوال و امثال کو "سوتر" کہتے ہیں۔

ویدوں کا رویہ بلند حوصلگی، جرأت، شجاعت اور پُر امیدی سے معمور ہے۔ ویدوں میں فطرت کے مظاہر و مناظر کی قوّت و طاقت کے لیے احترام کا اظہار تو

www.taemeernews.com



ملتا ہی ہے فطرت اور دنیا کی محبو بانہ کشش اور دنیا سے نفرت کرنے کے بجا ئے اس کے حُسن و خوبی کی تحسین اور اس سے محبت کرنے کی ترغیب بھی ملتی ہے. اسی دنیا میں اچھا ثمرہ حاصل کرنا ویدوں کا مطمح نظر ہے اور اس دنیا کے کیے کا پھل پانے کے لیے دوسری دنیا کا انتظار کرنا ضروری نہیں ہے. موت کو زندگی کی سہیلی مانا گیا ہے۔ ویدوں کے منتروں کا بنانے والا ایک رشی وَرُن (Varuna) سے دعا مانگتا ہے کہ جب میں اپنا نغمہ بُن رہا ہوں، میری زندگی کا دھاگا ٹوٹ نہ جائے اور نہ میری مشغولیت کا پیمانہ قبل از وقت شکستہ ہو۔ ہمیشہ چلتے رہنے کا، بلا خوف و خطر آگے بڑھتے رہنے کا، بہادروں کی طرح تن کر سیدھے کھڑے ہونے اور ہمیشہ کمربستہ رہنے کا پیغام ویدہی جا بجا ملتا ہے ویدوں کے رچنے والے اور ان کے پڑھنے والے کشمکشِ حیات کے بھی اتنے ہی دلدادہ تھے جتنے عیشِ حیات کے۔ رِگ وید (۱۲۹-۱۰) کی ایک حمد تخلیق ملاحظہ ہو:

ازل سے پہلے نہ وجود تھا نہ عدم
تب آخر کیا تھا؟
کہاں تھا؟
اور جو کچھ تھا وہ کس کی ہدایت میں تھا؟
کیا پانی تھا اور اتھاہ گہرائی؟
نہ موت اور نہ جاودانی؟
دن اور رات میں فرق نہ تھا،
اکیلا وہ (واحد) تھا جو اپنے آپ میں سانس لے رہا تھا جبکہ سانس خارج میں موجود نہ تھی (وہ تھا) اور اس کے علاوہ اور کچھ نہ تھا۔
اوّلین ظلمت تھی جو ظلمتوں سے ڈھکی ہوئی تھی
کوئی شے قابل امتیاز و تفریق نہ تھی
سب کچھ پانی تھا
سب کچھ ایک لاصورت خلا میں غرق تھا
اس خلائے بسیط میں وہ واحد، اپنے ارادہ، تکوین و نیّتِ تخلیق کے زور سے اُبل پڑا تب اس پر آرزو طاری ہوئی
آرزو (خواہش) روح کا تخمِ اوّل تھی
اسی خواہش میں رشیوں (شاعروں) نے دھیان (ریاضت غور و فکر اور استغراق) کے ذریعے اپنی استعداد و صلاحیت کا مکمل ارتقار کیا اور وجود و عدم کا رشتہ ڈھونڈ نکالا۔

خواہشِ تخلیق کے پیچھے دو اصول لگے ہوئے تھے: مردانہ یعنی فاعلی اور نسائی یعنی مفعولی اور ان کے اعمال سورج کی کرنوں کی مانند تمام سمتوں میں، طول و عرض میں

www.taemeernews.com



پھیل گئے۔

تخلیق شیو (शिव) اور شکتی (शक्ति) کا کام تھا وحدت کا کثرت میں ظہور، لاہیت کا مختلف ہیئتوں میں ظاہر ہونے کا ارادہ کون جانتا ہے اور کون سمجھا سکتا ہے کہ یہ سب کب ہوا اور کب تخلیق رونما ہوئی۔

خداؤں کا ظہور تخلیق کے بعد ہوا
اس لیے کسے علم ہے کہ یہ سب کب ہوا؟
یہ تخلیق بیدار کب ہوئی؟ کیا تخلیق اسی کا تفاعل ہے؟
وہ اعلا و ارفع ہے، حاضر و ناظر ہے، وہی جانتا ہے
اور شاید وہ بھی نہ جانتا ہو۔

ویدوں کے شاعروں (رشیوں) کے پختہ یقین اور مستحکم ایمان کے ثبوت ڈھونڈنے والے کو کہیں کہیں تشکیک کی پرچھائیاں بھی نظر آتی ہیں۔ اس لیے ویدوں کا رشی مومن تو نظر نہیں آتا البتہ ایمان و تیقّن کی جستجو میں شب و روز تگ و دو کرنے والا ضرور لگتا ہے۔ مگر وہ اس رہ گزر کو امید کی روشنی میں طے کرتا ہے۔ یہی امید اور خلوصِ نیّت اس کا حوصلہ ہیں۔ ویدوں میں ذکر و فکر، انہماک و استغراق، عبادت و ریاضت، سکر و صحو، علم و عشق اور عقل و جنون کے مقامات ایک کے بعد ایک آتے چلے جاتے ہیں۔ روشنی اور تاریکی کے تانے بانے سے احساس کی چادر بُنی جاتی ہے۔ صفات و نکات کا توازن و تناسب اور جذبہ و فکر کا امتزاج نظر آتا ہے۔

ویدوں کی رِچائیں اور منتر ملفوظ آوازوں کے وسیلے سے ہم تک پہنچی ہیں۔ ان الفاظ کو ان کے سماجی اور معاشرتی سیاق و سباق میں، ان کی عصری فضا میں بہتر طریقے سے سمجھا جا سکتا ہے۔ اس سلسلے میں ہماری رہبری کرنے والے علوم و فنون کی تشکیل و تدوین ویدانگوں (वेदांग) کی صورت میں ہوئی۔ چوتھی صدی قبلِ مسیح میں پاننی (पाणिनि) نے اپنی ہشت بابی تصنیف अष्टाध्यायी مرتّب کی۔ صَرف و نحو اور لسانیات کی اس نہایت قدیم کتاب نے آریاؤں کی اس بولی کو، جس کے الفاظ نے ان کے مشاہدات و تجربات کو ویدوں کی شکل میں محفوظ کیا، ایک مہذّب संस्कृत زبان بنا دیا۔ دنیا میں لسانیات اور صَرف و نحو کی یہ پہلی کتاب ہے۔ رفتہ رفتہ مذہب، حکومت، عدالت، شعر و حکمت، کاروبار و تجارت کی زبان یہی سنسکرت بنی۔ عوام جس بولی کو اپنے روز مرّہ کے کام میں لاتے رہے، وہ پراکرت (प्राकृत) یعنی فطری زبان کہلائی جاتی رہی۔ گویا کاروباری اور روزمرّے کی زبان عام بول چال اور سماجی تبادلۂ خیالات کے لیے پراکرت استعمال ہوتی رہی اور مہذّب اور اشراف کے طبقے کی، رسمی معاملات کی اور تکلّفات کی زبان سنسکرت قرار پائی۔

پاننی نے زبان کی تعریف و تحدید، اس کے تہذیبی اور خلّاقانہ استعمال کے قواعد و اصول کے سلسلے میں بڑی زبردست خدمت انجام دی ہے لیکن زبان کو ہاتھی دانت کے

www.taemeernews.com


مینار پر چڑھا کر اسے دیوتاؤں، براہمنوں اور امرا و شرفا کے سر چڑھا کر اس کی روانی اور ترقی کے راستے میں بند بھی بنا دیے۔ جنگل اور شاہی باغ، بغیچوں میں جو فرق ہوتا ہے وہی پراکرت اور سنسکرت کے درمیان بھی نظر آنے لگا۔ پانِنی سے تقریباً ایک صدی پہلے یاسک نے ویدوں کی زبان و لفظیات پر بڑا مفید کام کیا تھا۔ صرف و نحو کے ضوابط کو پانِنی نے ترتیب دیا۔ اس نے سنسکرت الفاظ کے دو ہزار مصادر کی نشان دہی کی۔ یاسک نے ویدوں کی عبارت کو سمجھ کر پڑھنے کی سفارش کی تھی اور الفاظ کو محض رٹنے کی مخالفت کی تھی۔ یاسک نے ویدوں کے ادوار کو دو حصّوں میں تقسیم کیا تھا۔ پانِنی نے الفاظ کو سمجھنے اور برتنے اور مصدروں سے اشتقاق کے قواعد بنائے اور انھیں پیش کیا۔ پانِنی کے کام کی زبردست اہمیت ہے لیکن اس سے جو چھوٹا سا نقصان ہوا اس کا ذکر نہ کرنا بھی مناسب نہیں۔ اس آٹھ ابواب نے سنسکرت کا رشتہ عوام اور روزمرّہ کے کاروبار سے منقطع کر دیا۔ رسوم و رواج، علم، حکمت، مذہب، شعر و ادب، سرکار، دربار سے اس کا رابطہ بڑھتا گیا اور ان اشرافیائی حدود میں اس کے چلن کا دائرہ محدود ہوتا گیا۔ کالِداس کے ناٹکوں میں اشرافیہ کی زبان سنسکرت اور عوام کی پراکرت رہتی ہے۔

بہرحال ویدوں کے تقدّس اور ان کے زبان و بیان سے دنیا ہزارہا برسوں کے بعد آج بھی مرعوب ہے۔ محض اس لیے نہیں کہ ان میں ہمارے آبا و اجداد کے ہزاروں برس پرانے عقائد اور سوچنے سمجھنے اور محسوس کرنے کے انداز و ادا موجود ہیں بلکہ اس لیے بھی کہ انسان کی نسلی یادوں اور تصوّرات کا نہایت قدیم ملفوظ و محفوظ خزانہ ہمیں ویدوں میں مل جاتا ہے اور شاعروں کا نہایت دلآویز ترنّم ان کے منتروں، رچاؤں اور شلوکوں میں گونجتا ہے تقدّس اور حرمت کے لحاظ سے چاروں وید قدر و منزلت کے حقدار ہیں لیکن شاعرانہ خصوصیات اور اقدار کا بھنڈار ہمیں رگوید میں زیادہ بھرپور ملتا ہے۔ رگوید میں تحیّر، تجسّس، تحقیق، بصیرت، انبساط اور غور و فکر کا اظہار بہت صاف شفّاف اور نمایاں ہے اور جب رشیوں کے بیانات اور اظہارات پر عقل و احساس اور جذبہ و شوق کی روشنی کی پھواریں پڑتی ہیں تو سات رنگوں کے فوّارے چھوٹ پڑتے ہیں اور سات ضرب سات کا ریاضیاتی سلسلہ چل پڑتا ہے۔

محقّقین نے باور کر دیا ہے کہ قدیم ہندستانی شعری روایت بنیادی طور پر لادینی (Secular) رہی ہے۔ آگم (आगम) صحائف، اور شاستر (शास्त्र) کتبِ علمیہ کا درجہ شاعری (काव्य) سے الگ وجود رکھتے ہیں آگموں اور شاستروں کے لیے اسلوب کے ساتھ صنعتوں کی اتنی ضرورت نہیں جتنی شاعری کے لیے ہے۔ رزمیے (इतिहास) میں اگر جمالیاتی قدریں اور شاعرانہ اوصاف اور خوبیاں ہوں تو اسے شعر کے ضمرے میں شمار کیا جاتا ہے۔ پانچویں صدی قبلِ مسیح سے بولیوں میں نہایت منضبط ہیئت، نمایاں موزونیت، مرصّع صنعت

www.taemeernews.com



اور بیان کی آرایش و زیبایش نظر آنے لگتی ہے، بالخصوص ان کی شاعری میں۔ یہ خوبیاں سنسکرت کے علاوہ پالی میں بھی نمایاں ہیں۔ غنائی شاعری کا عروج بھی اسی زمانے سے شروع ہوتا نظر آتا ہے۔ آریاؤں کے مختلف قبیلوں اور نسلوں کی مقبول و مشہور داستانوں اور قصّوں کو پُرانوں اور مہا کاویوں کا موضوع بنایا گیا تھا اور پُرانوں اور مہاکاویوں کا زمانہ پانچویں صدی قبلِ مسیح سے پہلے کا ہے۔ اساطیر بعد میں بھی عرفان کے سرچشمے بنے رہے لیکن محض وہ اساطیر جو عقائد کا حصّہ بن چکے تھے اور جن کے ارد گرد رسمیں اور تیوہار اور اُپواس اور وُرت کا نظام قائم ہو چکا تھا۔

زبان و بیان اور شاعری کے بارے میں سوجھ بچار یاسک، ساین اور پاُنینی وغیرہ کے بعد نہایت منکرانہ اور منضبط شکل میں بھرت مُنی (भरत मुनि) کی اساسی تنقیدی تصنیف ناٹیہ شاستر (नाट्यशास्त्र) میں ملتا ہے۔ بھرت کے زمانے کے بارے میں اختلاف ہے۔ بہر حال انھیں پانچویں صدی قبل مسیح سے پہلی صدی عیسوی کے زمانے میں کہیں رکھا جا سکتا ہے۔ اس گرانقدر کتاب میں جن اداکاروں، ناٹکوں، میں کام میں لیے جانے والے اسالیب، چھند، اقدار و افکار، زبان و اندازِ بیان محاورات وغیرہ کا حوالہ ملتا ہے اور ذکر آتا ہے وہ سب اسی زمانے کے ہیں۔ علم و فنِ تمثیل پر اور اس سے متعلق، موسیقی، رقص، شاعری، فنِ تعمیر، فنِ آرایش و زیبایش اور دیگر متعلقہ علوم و فنون اور ہنر و کاریگری پر ناٹیہ شاستر میں مفید اور اہم نظریات اور اصولوں کا تفصیلی ذکر ملتا ہے۔ ناٹیہ شاستر کو پنجم وید کہا گیا ہے۔ ہر چند کہ بھرت نے اپنے ناٹیہ شاستر میں شاعری، موسیقی اور رقص کے محض محدود اور متعلقہ پہلوؤں سے بحث کی ہے یعنی ان کے Applied پہلو ہی بھرت کے موضوعاتِ تحقیق رہے ہیں، مقلد تمدنوں نے اپنی نسلی اور قومی عادت اور مزاج کے عین مطابق ان کی تعمیم کر ڈالی ہے اور ان اصولوں اور معیاروں کو شاعری، موسیقی اور رقص کے اساس نظریات تسلیم کر لیا ہے۔

بھرت کا رس سدھانت بھی ناٹکوں کے سیاق و سباق میں ہی اپنے آپ کو کھولتا اور پھیلاتا ہے ۳۶ یا ۳۷ ابواب پر مشتمل ناٹیہ شاستر میں تقریباً چھ ہزار اشعار (شلوک) ہیں اور کچھ حصّہ منثور بیانات کو بھی وقف کیا گیا ہے۔ دراصل ناٹیہ (رقص و موسیقی کے ساتھ) شاعری میں شمار ہوتا ہے۔ اسٹیج پر مکالموں اور اداکاری کے ذریعے پیش کیا جانے والا ناٹک درِشیہ کاویہ (दृश्यकाव्य) یعنی ایسی شاعری جس کا لطف نگاہوں سے لیا جا سکے اور شعر شرَوْیہ کاویہ (श्रव्यकाव्य) یعنی ایسی شاعری جس کا لطف محض سن کر اٹھایا جا سکے۔

یونان میں بھی شاعری، طربیہ اور حزنیہ کا ذکر بوطیقا کے ضمن ہی میں ہوا ہے۔ عربی اور فارسی میں ڈراما نہیں ملتا اور یہی وجہ ہے کہ ارسطو کی بوطیقا کو عربوں کے لیے قابلِ فہم صورت میں پیش کرنا ابنِ رشد جیسے فاضل حکیم کے لیے بھی لوہے کے چنے چبانے سے کم مشکل کام نہ تھا۔

www.taemeernews.com



نامک سے غیر متعلق شاعری پر آزادانہ غور و فکر کا سلسلہ بھی ہندستان میں بہت قدیم ہے۔ پانچویں صدی عیسویں کے بھامہ (भामह) ساتویں صدی کے دنڈی (दण्डी) نویں صدی کے آنند ورد ھن (आनन्द वर्धन) نویں صدی ہی کے بھٹ لوٹت (भट्ट लोल्लट) اور نایک (नायक) دسویں صدی کے آبھنو گپت (अभिनव गुप्त) اور دھننجے (धनञ्जय) گیارھویں صدی کے راجا بھوج پرمار (राजा भोज परमार) اور کنتک (कुन्तक) نے شاعری کے علم و فن، جسم و جاں قلب و دماغ اور ذہن و روح پر بڑی دقیقہ سنجی سے کام کیا ہے اور بڑے محققانہ گرنتھ چھوڑے ہیں۔ رَس پر سبھی نے زور دیا ہے۔ رَس کہیں جوہر ہے کہیں عطر کہیں کیفیت اور کہیں تاثر، کہیں ذائقہ اور کہیں لطف۔ رس وہ جمالیاتی تجربہ ہے جو شعر و تمثیل کی قوت و سعادت اور مہذب ذوق و شوق کی بدولت حاصل ہوتا ہے۔

رَس پر اظہار کی آتما ہے، خواہ وہ اظہار حلق و زبان و لب کے ذریعے ہو، خواہ اشاراتِ چشم و ابرو اور حرکاتِ بدن کے ذریعے، خواہ ملفوظ ہو، خواہ مصوّت اور خواہ ملوّن و مخطوط۔ اگر رَس پیدا نہیں ہوتا تو جو کچھ دیکھا یا سنا جا رہا ہے، بے کیف و بے جان ہے۔ تنا و، ٹکراو، ہیجان، سکون، کشمکش، صلح صفائی، مکالمہ و مباحثہ الگ الگ طرح کے رسوں کو پیدا کرتے ہیں۔ رَس کے نظریات اور تصوّرات میں اتنی ہی پیچیدگیاں ہیں جتنی یونانی شعریات میں Katharsis کے سلسلے میں نظر آتی ہیں۔ رَس بھی تزکیہ نفس کے باعث ہوتے ہیں۔ شعری تجربے سے دوچار ہونے والا اور شعر کا اثر قبول کرنے والا اپنے اندر، اپنی ذات میں، اپنے مزاج اور اپنی شخصیت میں ایک نہ ایک تبدیلی کسی نہ کسی حد تک ضرور محسوس کرتا ہے۔ آنکھوں میں پیدا ہونے والی چمک، ماتھے پر ابھرنے والی شکنیں، لبوں پر نمودار ہونے والا تبسم، تن جانے والا گھونسہ، کھڑے ہو جانے والے رونگٹے، چہرے سے جھرنے والا پسینا، گالوں پر لڑھک آنے والے آنسو، نسوں کا کھنچاو، ریڑھ میں ہونے والی سرسراہٹ، پہلو میں اپنے آپ ہونے والی گدگدی رگریہ یا ایسا ہی کچھ اثر شعر پڑھنے یا سننے کے تجربے کا نتیجہ ہو تو شعر میں رَس کے وجود کا ثبوت ہے۔

شعر کی نوعیت جوہری (Essential) مانی گئی ہے۔ تمثیل و رزمیہ تفصیل و جزئیات کو برتتے ہیں۔ خالص اور غنائی شاعری یعنی کاویہ (काव्य) اجمال اور تجربے کے عطر و جوہر سے واسطہ رکھتے ہیں۔ یہی ان کا دھرم ہے۔ دھرم کے معنی عرف عام میں مذہب کے رہ گئے ہیں۔ دراصل دھرم کسی شخص یا شے کی فطرت اور اس کا خاصّہ ہے۔ مثلاً آگ کا دھرم ہے جلنا اور جلانا۔ قلم کا دھرم ہے لکھنا۔ گھڑی کا دھرم ہے وقت بتانا، جو ہمیں دھارن کرے وہ دھرم ہے یا جسے ہم دھارن کریں وہ دھرم ہے (धृ धारयति इति धर्म) ویسے دھرم کے معنی ہیں فرض، اخلاقی ضابطہ، کردار، مقدّر، جو عمل صحیح اور معقول ہو، عقیدے، مسلّمات، رسوم، عبادات دراصل کرم (कर्म) ہیں۔ عام گفتگو لفظ و معنی کے

رشتوں کو عجیب و غریب رنگ بدلتی ہیں کَرم بھی عام بول چال میں کَرَم (कर्म) بن گیا
اور اس کے ڈانڈے مقدر سے ملا دیے گئے۔ بہر حال مذہبی، روحانی، اخلاقی اقدار اور
فوقِ فطرت کردار و حالات کے مجموعے کو بھی دھرم کہا گیا ہے اور دھرم کا یہ اسطوری تصور بھی
شاعروں کو معرفت بخشتا رہا اور ان کی شاعری میں رواں دواں رہا۔ مہابھارت اور
رامائن میں مذہب، اساطیر کلچر اور اس کا عہد کا اخلاقی نظام ان کی بُنت میں برابر کے
شریک ہیں۔

گھوم پھر کر ہم پھر بھرت مُنی کے ناٹیہ شاستر پر لوٹ آتے ہیں۔ شعریات پر
یہی پہلی ہندستانی باضابطہ تصنیف ہے۔ ناٹیہ شاستر کے مسلّمات میں شبد کو مع اس
کے معنی کے شمار کیا گیا ہے۔ شبد بغیر شبدارتھ کے اور بِنا دبغیر بھاوارتھ کے شاعری کے
لیے بے سود مانے گئے ہیں۔ سنگیت کے نظریات اور نغمے کی جمالیات کا نقطۂ آغاز اور
پانِنی کے ماہیشور سوتروں کا مبدا شنکر کے ڈمرو کی ڈِم ڈِم کو مانا گیا ہے۔ ڈِم ڈِم آواز
ہے اور آواز کے معنی میں شبد ہے۔ دراصل موسیقی اور زبان دونوں کا دارومدار صوت
پر ہے۔ جس آواز کے معنی نہ ہوں وہ بیان اور شاعری کے لیے فضول ہے اور جس
آواز میں نغمہ و ترنم نہ ہو اس سے موسیقی کا سروکار نہیں۔ شبد کے بارے میں نحویوں
یعنی ویاکرنوں (व्याकरण) اور مفسّروں یعنی میمانسکوں (मीमांसक) کی رائے میں موافقت
ہے۔ نحوی اور مفسّر متفق ہیں کہ شبد اور ارتھ یعنی لفظ اور معنی میں ہمیشگی کا رشتہ ہے
ان کے حدود متعین و مقرّر ہوتے ہیں۔ جبکہ نیایک (नैयायिक) یعنی منطقیوں کے نزدیک
شبد اور ارتھ میں ہمیشگی کا رشتہ نہیں ہوتا بلکہ وہ بھی قانونِ تغیّر کے پابند ہوتے ہیں۔
الفاظ کے معانی بھی پھیلتے اور سمٹتے ہیں۔ لفظ محض ایک اشارہ ہوتا ہے جس کا انحصار
رضائے الٰہی پر ہوتا ہے۔ مثلاً لفظ مُرگ (मृग) کو لیجیے۔ مُرگ کے معنی پہلے تمام حیوانات
کو اپنے حلقے میں لیے ہوئے تھے۔ بیل بھی مُرگ تھا بارہ سنگھا بھی اور گھوڑا بھی۔ رفتہ
رفتہ اس کا اطلاق چوپایوں کی ایک قسم پر ہونے لگا جسے آج کل ہرن کہا جاتا ہے
اسی طرح ایک لفظ ہے پرَوِین (प्रवीण)۔ اس لفظ کے معنی ہر اس شخص کے ہیں جس
نے کسی علم یا ہنر یا فن میں منتہی کا درجہ حاصل کر لیا ہو اور اس کا ماہر ہو۔ درجۂ کمال
کو پہنچنے والا پرَوِین ہے۔ ایک زمانہ تھا جب پرَوین (प्रवीण) صرف وہ شخص
ہوتا تھا جس نے وینا (वीणा) بجانے میں کمال حاصل کر لیا ہو۔ ایسے ہی سینکڑوں نظائر
پر نیایک مفکّروں نے شبد اور ارتھ میں ہمیشگی کے رشتے کو تسلیم کرنے سے انکار کیا ہے
لیکن لفظ کو معنی سے علاحدہ اور آزاد تسلیم نہیں کیا ہے۔ لفظ کے معنی ہوتے ہیں خواہ تبدیل
ہوتے رہیں۔

شبد سے ارتھ کو نکالنے اور پہچاننے اور ارتھ کے حدود کا تعین کرنے میں تین قوتیں (शक्तियाँ)
کام آتی ہیں۔ پہلی ہے اَبھِدھا (अभिधा) دوسری ہے لکشنا (लक्षणा) اور تیسری وینجنا (व्यंजना)

www.taemeernews.com


جو کچھ کہا گیا اس سے اگر وہی سمجھا گیا تو اَبھِدھا سے مدد لی گئی۔ سطحی اور لغوی معنی جس قوّت سے حاصل کیے جائیں اَبھِدھا ہے تسمیاتی قوّت۔ بادل چھا گئے۔ اگر اس کے معنی یہ ہیں کہ مطلع ابر آلود ہو گیا تو اَبھِدھا ہوئی۔ اگر اس کے معنی یہ لیے گئے کہ پانی برسنے والا ہے یا اندھیرا ہو گیا تو لَکشنا ہوئی مظہاری قوّت۔ محاورے اور چلن نے ایک معنی کا اضافہ کر دیا اور اگر اس سے مُراد یہ لی گئی کہ میرا جی بھر آیا یا میں غمگین ہو گیا تو یہ وِینجنا ہوئی مقصودی قوّت۔ بیان کو ایک مخصوص زاویے سے، استعارے کی صورت ایک خاص روشنی میں پیش کیا جائے تو وِینجنا ہوتی ہے۔ وِینجنا اور وِینگ (Irony) یعنی طنز یا Irony کا مصدر ایک ہے۔ بین السطور اور بین الالفاظ گونجنے والے معانی اسی قوّت کے برتنے سے گرفت میں آتے ہیں۔

سنسکرت کے علمائے شعر بامعنی الفاظ کی موزوں مقفّٰی یا غیر مقفّٰی بندش کو شاعری مان لینے پر بس نہیں کرتے ایسی بندش جب تک کسی جذبے کو انگیخت نہیں کرتی، کسی کیفیت کو تحریک نہیں دیتی یا کسی تاثر کو طاری نہیں کرتی تب تک شعر نہیں کہلا سکتی۔ گویا ملفوظ و موزوں ہونے کے علاوہ شعر کا پُر اثر اور باتاثیر ہونا لازمی شرط ہے۔ بہرحال سنسکرت کی بعض کتابی تعریفاتِ شعر نقل کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔

शब्दार्थौ सहितौ काव्यम् (भामह)

بامعنی الفاظ رکھنے والا کاویہ ہوتا ہے (بھامہ)

ननु शब्दार्थौ काव्यम् (रुद्रट)

کثرتِ معانی کا نام کاویہ ہے (رودرٹ)

रमणीयार्थ प्रतिपादकः शब्दः काव्यम् (पंडित राज जगन्नाथ)

دلکش و پُر لطف معانی سے معمور الفاظ کاویہ ہیں (پنڈت راج جگن ناتھ)

वाक्यं रसात्मकं काव्यं (विश्वनाथ)

رس بھرا کلمہ کاویہ ہے (وشوناتھ)

گویا محسوس فکر و تجربہ، دلکش تصوّر اور رسائی کی آرزو شعر کے اجزائے ترکیبی ہیں اور ان اجزا کے حسنِ ترکیب و ترتیب کا نام شاعری ہے۔ شاعری کا تجربہ اگر سامع اور قاری کو رس اور دھوَنی (Tone) سے سیر نہ کر سکا تو شاعری سے فائدہ؟

رس کی اصطلاح بہت چل پڑی ہے، اس کو اصطلاح کے بجائے بعض تصوّرات کا مجموعی نمائندہ لفظ سمجھ لیا گیا ہے۔ اور اسے کوئی روحانی اور فوقِ فطرت کا ہوّا بن کر بعض چالاک اور باتونی لوگوں نے اپنے بھولے بھالے سامعین اور قارئین کو بڑے جھانسے بھی دیے ہیں۔ فراق گورکھپوری کی مثال سامنے ہے جو رس کے تصوّر سے ناآشنا اردو والوں پر اپنے اس دعوے کا رعب طاری کرنے سے نہیں چوکتے تھے کہ سنسکرت میں جس چیز کو رس کہتے ہیں اس سے اردو والوں کو پہلی بار انھیں نے متعارف کیا ہے!! رس

www.taemeernews.com



سنسکرت کے علم شعر کی ایک معروف اصطلاح ہے اور اس کی افزائش کے متعینہ اصول اور عوامل ہیں رَس سدھانت کی نزاکتوں اور لطافتوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کا بھرپور اور مکمل اطلاق تو ناٹک کے فن پر ہی کیا جاسکتا ہے لیکن اجمالاً اس سدھانت کو شاعری اور دیگر ملفوظ اظہارات پر بھی آزمایا جاسکتا ہے۔ رس کی اصطلاح بھرت کے ناٹیہ شاستر میں پہلی بار ایک اصولی اور نظریاتی صورت میں نظر آتی ہے۔

رس کا تعلق شعر سے ویسا ہی ہے جیسا بیج کا درخت سے۔ رَس اپنے رَسِک (रसिक) کے دل میں پیدا ہوتا ہے اور اسی میں اس کی بڑھت ہوتی ہے۔ اس سے لطف وہی اٹھا سکتا ہے جو محض شوق نہیں ذوق بھی رکھتا ہو جس زمین میں بیج ڈالا جائے اس کا زرخیز ہونا اور اس بیج کے لیے موافق ہونا لازمی ہے۔ فضا، ماحول، آب و ہوا کی بھی اہمیت ہے۔ سامع یا قاری کا مزاج اس کی فطرت اور فطرتِ ثانیہ یعنی عادت بناتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُردو شاعری کی جسے عادت پڑ گئی ہو اسے ہومر، کیٹس اور شیلی کی شاعری پھیکی اور بدمزہ لگے تو تعجب نہیں۔ قاری اور سامع کا صاحبِ ذوق ہونا بہت ضروری ہے، بھینس کے آگے بین بجانے سے کیا فائدہ جبکہ اس کا ردِ عمل پگر انے کے علاوہ کچھ اور ہو بھی نہیں سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ نحویوں اور عروضیوں کو شعر کی بندش، موزونیت صحتِ الفاظ اور ساخت کے جانچنے پرکھنے میں جو لطف آتا ہے وہ اس کی جمالیاتی، نفسیاتی معنویاتی اور کیفیاتی خوبیوں میں نہیں آتا۔ ان کے لیے شعر کے حُسن وصورت میں لطف زیادہ ہے بجائے اُس کے حُسنِ سیرت کے۔

رَس سدھانت ناٹیہ سے متعلق ضرور رہا ہے لیکن اس کا اطلاق جملہ اظہارات پر کیا جاسکتا ہے۔ یونانی ناٹکوں کو فطرت، دیوتا اور انسان کے عوامل کی نقل مانتے تھے۔ جبکہ ہندستان کے قدیم علما فضلا اور شعرا کی نگاہ میں ناٹک جذبہ و احساس اور اندرونی ردِّ عمل و کیفیات کی ترجمانی کرتا ہے۔ ناٹک میں "عمل" علامتی اظہار ہوتا ہے اور اس کے یعنی اداکاری کے تکلّفات و آداب اور طرز و اسالیب متعیّن یا Stylised ہوتے ہیں۔ اس اداکاری سے دیکھنے اور سننے والے کے اندر غم، غصّہ، خفگی، محبّت، نفرت، سکون، اضطراب، حوصلہ، بغاوت، ہمّت، شجاعت، اداسی اور خوشی کے جذبات بیدار ہوتے ہیں اور ناٹک کا تاثر قائم ہوتا ہے۔ عمل (Action) ان جذبات کا نتیجہ ہے، سبب نہیں جذبے کی تحریک و ترغیب سے "عمل" رونما ہوتا ہے۔ (میں "بھاو" کے لیے "جذبے" کا لفظ استعمال کر رہا ہوں حالانکہ جذبہ بالعموم بھاونا کا ترجمہ ہوتا ہے۔ "بھاو" دراصل رَس سدھانت کی نفسیات کی اصطلاح ہے۔ کسی خاص کیفیت یا حالت میں انسان کے فکر و احساس جس تبدیلی کے عمل سے گزرتے ہیں اور اس کے جذبۂ و فکر اپنے نارمل انداز میں نہیں رہ پاتے اسی فکری، حسّی یا جذباتی رویّے کو بھاو کہتے ہیں۔ گویا "بھاو" ایک تجزیہی صورتِ حال یا "وکار" (विकार) کا نام ہے۔ دوسرے کے احساس یا عمل سے متاثر ہو کر اور اسے اپنے اوپر طاری کر کے ہی تو انسان جذباتی ہوتا ہے گرہنا (ग्रहण करना)

www.taemeernews.com



دوسرے سے ہمدردی پیدا ہونے کا نام ہی تو ہے یہی ہمدردی کبھی غم تو کبھی مسرت بن کر ظاہر ہوتی ہے۔

بھاو میں جذبے اور احساس دونوں کی ترنگیں کارفرما ہیں۔ بھوَ بھوتی (भवभूति) نو رسوں میں سے ایک ہی رس کی مرکزی اور بنیادی حیثیت کے قائل ہیں اور وہ رس ہے کرُن (करुण) جب تک دل پگھل کر لہو نہ ہو جائے اور لہو کا دھارا روشنائی میں جذب نہ ہو جائے تب تک شاعری کیسے رونما ہو؟

رس کی پیدائش اور افزائش کا دار و مدار بھاو (भाव) وِبھاو (विभाव) اور سنچاری بھاو (संचारीभाव) کی آمیزش اور امتزاج پر ہوتا ہے۔ اپنے ساہتیہ درپن (साहित्य दर्पण) میں وِشوَناتھ (विश्वनाथ) کہتے ہیں:

विभावेनानुभावेन व्यक्तः संचारिणा तथा
रसतामेति रत्यादिः स्थायिभावः सचेतसाम्

یہ یاد دلا دینا ضروری ہے کہ وِشوَناتھ کے ساہتیہ اور کاویہ مترادف الفاظ تھے۔ وِشوَناتھ کا زمانہ چودھویں صدی عیسوی کو مانا گیا ہے۔ اس شاعر اور عالم شعریات کا بیان ہے کہ وبھاو (یعنی وہ محرکات و اسباب جن سے رس کے کسی مستقل جذبے کو تحریک ملتی ہے اور وہ جو اسے اپنی موجودگی کا احساس دلاتے رہنے کے لائق بناتے ہیں) انُبھاو (अनुभाव) (یعنی جذبے کے ظاہرہ علائم اور سنچاری (مستقل جذبے استھائی بھاو کے ہمرکاب اور ہمنوا جذبات جو اسے تقویت، تنویر اور حوصلہ بخشتے ہیں) ان سب کا باہم دگر مل جل کر ایک دوسرے میں حل ہو کر ظاہر ہونا ہی باذوق و بامذاق لوگوں کے دلوں میں رس کی افزائش کرتے ہیں آچاریہ وشوناتھ کہتے ہیں کہ جیسے دودھ دہی میں بدل جاتا ہے۔ ویسے ہی یہ بنیادی یا محرک تنویری علامتی اور معاون جذبات اس مستقل جذبے کو ابھارتے ہیں اور شکل دیتے ہیں۔

مثلاً شرنگار رس (शृंगार रस) میں مستقل جذبہ محبت ہے۔ یہ رس محبوب یا محبوبہ پر منحصر ہے۔ یعنی ہستی محبوب اس کا آلمبن (आलम्बन) ہے اور فضا، منظر، موسم، رقص و نغمہ، شوخی روٹھنا، منانا یا ایک دوسرے کا تعلّی آمیز فقروں کا تبادلہ کرنا۔ اُدّیپن (उद्दीपन) یا تنویری معاون ہوتے ہیں۔ آنُبھاو (یعنی علامتی مظاہر میں مسرّت یا مجبوری یا بے قراری کو شمار کیا جا سکتا ہے۔ شاعری میں ان سب کا اظہار بیانیہ انداز میں ہو سکتا ہے جبکہ ناٹکوں میں ان کا اظہار ناز و ادا، اداکاری، چشم و ابرو اور دست و پا گردن و کمر کی حرکات سے اظہار ہوتا ہے۔ غزل کے دو مصرعوں میں ان سب کا سمانا ممکن نہیں۔ دوہوں میں لوگوں نے رسوں کو تلاش کیا ہے، لیکن اجمالاً۔ ایک بات اور دھیان میں رکھنا چاہیے کہ رس کسی تجربے یا جذبے کا نام نہیں ہے بلکہ اس کی تقطیر تبخیر سے حاصل کیا ہوا عطر مجموعہ ہوتا ہے۔ جذبے سے کھینچے ہوئے صاف شفاف اور لطیف عرق کو رس کہتے ہیں۔ ناٹیہ شاستر میں آٹھ مستقل جذبوں کا ذکر ہے۔ رتِ (عشق، شوق، محبت (रति) ہاس (ہنسی مذاق

www.taemeernews.com



مزاح مسرت۔ हास्य) کُرودھ (غصہ۔ क्रोध) شوک (رنج و الم، غم، ماتم۔ शोक) اُتساہ (حوصلہ، ہمت جرأت उत्साह) بھے (خوف۔ भय) جُگپسا (حقارت کدورت کراہت जुगुप्सा) وسمے (حیرت، استعجاب، تحیّر विस्मय) بعد کے علمائے شعر نے نِروید (استغنا، بے نیازی لاتعلقی निर्वेद) کو بھی مستقل جذبات میں شامل کرکے رسوں کی تعداد نو بنا دی۔ ان نو مستقل جذبات سے جن نو رسوں کو تحرّک و تموج حاصل ہوتا ہے وہ یہ ہیں شرنگار (शृंगार) ہاسیہ (हास्य) رُودر (रौद्र) کرُن (करुण) وِیر (वीर) بھیانک (भयानक) وِی بھتس (वीभत्स) اَدبھت (अद्भुत) اور شانت (शान्त) عشق، مزاح، غیض و غضب، المناکی، حوصلہ، خوف، حقارت، تحیّر اور بے نیازی بنیادی جذبات ہیں جن کے ضمن میں اور بھی جذبات آجاتے ہیں۔ اگر ان میں سے کوئی جذبہ سُننے والے یا پڑھنے والے کے دل میں پھوٹ پڑتا ہے اور اس کا تاثّر اس شخص پر دیر تک طاری رہتا ہے تو شعر کامیاب ٹھہرتا ہے۔ ناٹک اور مہاکاویہ میں سب کے سب نو رسوں کا موجود ہونا لازمی ہے۔ چھوٹی چھوٹی نظموں اور مکتکوں اور گیتوں میں ایک نہ ایک رس کا ہونا کافی ہے۔ اب خاص خاص رسوں کے بارے میں مقابلتاً تفصیل سے گفتگو کرنا ٹھیک ہوگا۔ ساری دنیا میں جذبہ عشق نے جتنے شعر کہلوائے ہیں کسی اور جذبے نے شاید ہی کہلوائے ہوں۔ ہجر و وصال، دکھ درد، سراپائے محبوب، انتظار و آرزو، حسرت و تمنّا، رنج و غم، اشتیاق و نومیدی وغیرہ کے مضامین سے دفتر کے دفتر بھرے پڑے ہیں۔ بندگی، حمد و ثنا، عقیدت وغیرہ بھی شرنگار رس کے تحت آتے ہیں کہ عشقِ حقیقی بھی آخر عشق ہی تو ہے۔ جسمانیت اور روحانیت شہوانیت اور رہبانیت ایک ہی سکّے کے دو رُخ ہیں۔ واتسلیہ (ممتا اور شفقت वात्सल्य) اور بھکتِ (عشقِ الٰہی भक्ति) بھی شرنگار رس ہی کے روپ ہیں۔ عشق صرف لذّتِ وصل سے عبارت نہیں ہے۔ کلفتِ ہجر بھی عشق ہی کا مظہر ہے۔ اس لیے شرنگار رس بھی وصل و ہجر دونوں کی کیفیات سے متعلق ہے۔ سنیوگ (संयोग) یعنی ملاپ یا ملن اور وِپرلمبھ (विप्रलम्भ) یعنی ویوگ یا جدائی۔

رَتِ (रति) کام دیو کی محبوبہ اور بیوی کا نام تھا۔ رَتِ کے معنی شوق عیش و عشرت اور خواہش کے ہیں گویا خواہش اس رَس یعنی شرنگار کی محرک ہے شوق، خواہش، اور عشق ہی سے شرنگار رس بھی موجزن ہوتا ہے ویسے شرنگار کے معنی ہیں آرایش، زیبایش، سجاوٹ۔ دھار (مالوہ) میں دَھننجے (धनंजय) نے دسویں صدی عیسوی میں دش روپ (दशरूप) نام کا گرنتھ لکھا تھا۔ اس میں شرنگار رس کے تین بھید مانے گئے ہیں۔ آیوگ (अयोग) یعنی دو نئے عاشقوں کا نہ مل پانا۔ وِپریوگ (विप्रयोग) یعنی مل کر جدا ہو جانا۔ اور سمبھوگ (सम्भोग) یعنی وصال آسودہ ہونا، جفت ہو جانا خواہش فکر مندی، یادیں، محبوبہ (یا محبوب) کے اوصافِ حمیدہ کی ستایش، بے چینی آہ و زاری

www.taemeernews.com



جوش اور شوق کی شدت، سر سائی کیفیت، جمود، مفلوج ہو جانا، موت وغیرہ کا باعث آیوگ ہوتا ہے۔ دو چاہنے والوں میں سے کسی ایک، یا دونوں کسی کاروباری مصروفیت کی وجہ سے یا کسی مکر و فریب کا شکار ہو کر یا کسی کی بددعا یا بدخواہی کے باعث سفر کی صعوبت سہتے ہوئے نہ مل پا رہے ہوں یا کسی تنازعۂ باہمی یا من مٹاو کے سبب یا کسی آن بان یا ناز و ادا یا ہٹ کی وجہ سے محرومِ ملاقات ہوں تو دپریوگ کا عالم ہوتا ہے۔ وصل کے مواقع کس طرح پیدا ہوتے ہیں یہ تو سب جانتے ہیں۔ بس اتنا دھیان رکھنا ضروری ہے کہ اُتاولے پن کے ساتھ اور جلد بازی میں ان کا بیان نہ کیا جائے۔ دش روپ میں موت کے باعث پیا ملن نہ ہونے کی حالت کو شرنگار رس کا موضوع نہیں مانا گیا۔

رس سدھانت سنسکرت کے کاویہ شاستریوں کا عجیب و غریب نظریہ ہے۔ اس کی تفصیلات و جزئیات کا احاطہ انہیں کی منطق اور انہیں کے طریقِ استدلال کے واسطے سے ممکن اور مناسب ہوگا۔ ان کی اصطلاحوں اور ان کے بیان کردہ عوامل کو مغرب یا مشرقِ اوسط کی ملتی جلتی اصطلاحوں کے ذریعے سمجھنے کی کوشش مزید الجھنیں پیدا کر دیتی ہیں۔

غم و اندوہ، رنج و الم، سوز و گداز اور ایسے ہی متعدد حرکات کرُن (करुण) رس کو جنم دیتے ہیں لیکن ان سب کی بنیاد غیر عاشقانہ یا لاعشقیہ ہو تبھی کرُن رس پیدا ہوگا۔ اگر عشق ہی کارفرما ہے تو دپرلمبھ شرنگار رس ہوگا۔ کرُن رس کا مستقل جذبہ کرُٹنا ہے۔ اور سنچاری بھاو یا ہمنوا و ہم رکاب جذبات میں عالمِ خواب مرگی، مفلسی، بیماری، موت تساہلی، کاہلی، ہیجان، فکرمندی وغیرہ کو شمار کیا جا سکتا ہے۔ دراصل ہمدردی، خلوص دوستداری، دردمندی ہی کی وجہ سے انسان ایک دوسرے کی طرف متوجہ ہوتا ہے اس لیے کرُن رس کو نو رسوں کا راجا ماننے والوں کی بھی کمی نہیں ہے۔ مثلاً آچاریہ دیو اپنے "شبد رساین" میں کہتے ہیں:

विनष्टे, इष्ट, जनानां वार्ता, मन में उपजत शोक
आशा छूट, चारि विधि, करुण कहावत लोग

یعنی جب مقصد و مراد تباہ ہو جائے، اِشٹ برباد ہو جائے، لوگ انیشٹھ (अनिष्ट) کی بُری بُری خبریں سُنیں اور ان کے من میں سوگ سما جائے، ناامیدی کا عالم ہو اور چاروں طرف ناکامی، و نامرادی کی فضا ہو تب لوگ کہتے ہیں کہ کرُن رس پیدا ہوگا۔ گویا شرنگار میں سوز و ساز کا امتزاج ہوتا ہے جبکہ کرُن میں سوز ہی سوز ہوتا ہے اور اس کا باعث بھی عشق و محبت کے معاملات نہیں ہوتے۔

اور بھی غم ہیں زمانے میں محبت کے سوا

شرنگار اور کرُن رسوں میں سنچاری بھاو بھی مشترک ہیں۔ بے قراری، تڑپ، فکرمندی سُن پڑ جانا، بیہوش ہو جانا، آہ و زاری کرنا، نالہ و شیون سے گھر سر پر اُٹھا لینا،

www.taemeernews.com



بیتا بانہ گھومتے پھرنا یہ سارے بھاؤ مشترک ہیں۔ اصل فرق استھائی بھاؤ کا ہے۔ شرنگار کا دارومدار عاشق و معشوق پر ہے۔ کرُن موت، جدائی اور کسی پسندیدہ چیز کی تباہی پر منحصر ہوتا ہے۔ شرنگار رس کو روشن کرنے والے محرکات میں لباسِ محبوب ان کے ناز و انداز، ان کے تبسم و قہقہے، موسم، نغمہ و رقص، اشارہ بازیاں، شب ماہ، باغ و بہار وغیرہ ہیں۔ کرُن رس کو منوّر کرتے ہیں۔ کسی کا گُن گان، کسی من پسند شخص یا شے کو دیکھ لینا، کسی لاش کا سپردِ آتش کیا جانا۔ کرُن کے اُنبھاو ہیں۔ آہ و زاری، نالہ و شیون، تقدیر کو کوسنا، شرنگار کے اُنبھاؤں میں نظارہ و نظر بازی، نیم باز آنکھوں کے اشارے، پیار بھری باتیں، بوس و کنار، رعشۂ پسینا پسینا ہونا، رُوں کا کھڑا ہو جانا، اور سنچاری بھاؤ ہوتے ہیں شرم و حیا، تصوّر، شکر و شبہہ فرط و انبساط، فکرمندی۔ جبکہ کرُن کے سنچاری ہیں حرص و ہوا، کراہت و مذمّت، گھبراہٹ، چکّر آنا، فکرمندی، وغیرہ۔

کسی بھی رس کی افزایش کے عناصر یہ ہیں:

استھائی بھاؤ = مستقل جذبہ یا خیال۔

وِبھاؤ = وہ اسباب جن کی تحریک پر مستقل جذبہ یا خیال پیدا ہو۔

اُنبھاؤ = وہ بھاؤں نے جن بھاؤں کو بیدار کر دیا ہو اور جن کا اظہار باہری اعمال و اثرات سے ہوتا ہو۔

سنچاری بھاؤ = استھائی بھاؤ کے معاون جذبات و مظاہر جو عارضی ہوتے ہیں۔

وِبھاؤ دو طرح کے ہوتے ہیں۔ آلمبن یعنی بنیادی، باعث، محرک۔ اور دوسرے اُدّیپن یعنی منوّر یا روشن کرنے والے، چمکانے والے، ابھارنے والے۔ مثلاً:

پانی کیرا، بُد بُدا، اَس مانُس کی جان
دیکھت ہی چھپ جائے گا، جیوں تارا پربھات

استھائی بھاؤ: نِروید، بے نیازی، مدار (آشرے) خود شاعر، آلمبن۔ بے ثباتیِ عالم کا احساس۔

اُدّیپن: موت، اُنبھاؤ۔ وہی احساس فنا، سنچاری: وہی بے نیازی۔

یہاں ایک بات اور قابلِ غور ہے کہ مثال میں دو ہا پیش کیا گیا ہے۔ دو مصرعوں میں استھائی اور سنچاری اور آلمبن و بھاؤ اور اُنبھاؤ میں تکرار ہونا مجبوری ہے۔ کاویہ یا ناٹک میں ایسا اتفاق شاید نہ ہو۔

رس سدھانت سنسکرت کا عجوبہ ہے جس میں منطق، انسلاکات اور جذباتی استدلال کے نہایت لطیف توازن سے کام لیا جاتا ہے۔ نفسیات اور منطق کو ایک ساتھ برتنے کا یہ کرشمہ سنسکرت ہی میں ممکن تھا۔ شاعری کے سلسلے میں النکار سمپردائے نے چھٹی صدی سے نویں صدی تک اپنا سکّہ چلایا اور شاعری کو مرصّع ساز کا فن ثابت

www.taemeernews.com


کرنے میں کسر نہ اٹھا رکھی۔ آنند وردھن نے رس اور دھوَن کے سدھانتوں کے امتزاج سے اپنا نظریہ سامنے رکھا اور صناعی اور آرائشی نقطۂ نگاہ کو تہ نشینی اختیار کرنے پر مجبور کر دیا۔ اس کو انگیخت کرنے کے لیے دھوَنِ ضروری ہے، یہ تصوّر آنند وردھن ہی کا تھا۔ اس سدھانت کے مفسّرین پر قدیم شٹ درشنوں (ṣaḍ darśana) کا بھی اچھا خاصا اثر تھا۔ جس اصول اور ضابطۂ فکر سے کسی مفسّر کا تعلق تھا اس سے متاثر ہونا اور اسے اپنا رہبرِ فکر بنانا اس مفسّر کے لیے فطری عمل تھا۔ یہ درشن بھی آخر کار ضوابطِ علم ہی تو تھے اور زندگی کے متعلق اور کائنات کے بارے میں ایک زاویۂ نگاہ پیش کرتے تھے۔ کوئی امتزاج و توازن کو اپنا طریقہ مانے ہوئے تھا۔ تو کوئی تحلیل و تجزیہ کو۔ کس کا زورِ عقل و منطق پر تھا تو کسی کا نفسیات و مابعد الطبیعیات پر کسی کے لیے استدلال مشعلِ راہ تھا تو کسی کے لیے انسلاکات اور جذباتی رشتے۔ انھیں درشنوں سے تصوّرِ کائنات قائم ہوتا تھا۔ بھٹ لولٹ میمانسک (mīmāṃsaka) ہیں پُورو میمانسک کرم کانڈی ہے یعنی مذہبی رسم و رواج کو اہمیت دیتی ہے۔ اور انھیں معقول بنا کر پیش کرتی ہے۔ پُورو میمانسا کے معتقدین ہیئت پرست اور رسمیات پسند ہیں۔ دینی فرائض کا علم ہی پُورو میمانسا کا ضابطہ ہے۔ منطق و استدلال سے ہیئت پرستی اور Ritualism کو معقول ثابت کرنا بڑی ریاضت کا کام ہے۔ بہر حال پُورو میمانسا اصولِ انتقاد اور منہاجِ تفسیر کی داغ بیل ڈالتی ہے۔ لولٹ اس کی افزایش (upacaya) کے نظریے کے موئید ہیں۔ وہ اپنے نظریۂ اطلاق کے قائل بھی ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ رس تمثیلی عمل (Acting) یعنی اداکاری اور مکالموں میں رہتا ہے لیکن پیش کش کے چمتکار کے وسیلے سے ناظرین تک پہنچ جاتا ہے۔ رس اس طرح کی رسمیاتی اور اسلوبیاتی استحضار کے ذریعے اپنی ترسیل کرتا ہے۔

بھٹ ناٹک سانکھیہ (sāṃkhya) کے پیرو ہیں۔ تجربہ حواسِ خمسہ کی کمائی کے طور پر حاصل ہوتا ہے۔ پانچوں حسیں اپنے اپنے شعبے کے تجربات اکٹھا کرتی ہیں۔ سانکھیہ نے تجربے کے حصول کی بڑی عمدہ نفسیات پیش کی ہے۔ یہی تجربہ شاعر کے اظہار میں ملفوظ و موزوں ہو کر سامنے آتا ہے۔ اداکار (نٹ) دلالتوں کے ذریعے ان کے معانی کی پرتیں کھولتا ہے اور ان کے مافیہ کو ناظر تک پہنچاتا ہے۔ اس میں اس کی اداکاری کا زبردست رول ہوتا ہے۔

شری سنکک (śrī śaṅkuka) نیائے درشن کے مقلّد ہیں یعنی نیایک (naiyāyika) ہیں یہ مکتبِ فکر سرّیت اور اخلاقیت کا بہت زیادہ قائل نہیں۔ عرفانِ ذات کا حصول اس کا مقصد ہے اور عرفانِ ذات ایک دم حاصل نہیں ہوتا، درجہ بدرجہ حاصل ہوتا ہے اور رفتہ رفتہ۔ ویدو کا شننا ان پر تعقل و تفکّر کا مسلسل عمل، غور و فکر، ان کے مسائل و بیانات پر محویت و استغراق معرفتِ خودی اور عرفانِ ذات کے مراحل طے کراتے ہیں۔

www.taemeernews.com



اور انھیں دل و دماغ اور حواس و روح کے قریب لاتے ہیں۔ فلسفے کا مسلسل مطالعہ اور صاحبانِ حال اور اہلِ علم کی صحبت و ارشاد اور ان کے ساتھ ہمکلام ہونے سے اس کی طرف جانے والے راستے اپنے آپ کھلتے چلے جاتے ہیں۔ علم حاصل کرنے کے لیے جن وسائل کی ضرورت پڑتی ہے ان میں پرَمانْ (प्रमाण) شبد (शब्द) اور اَنُمان (अनुमान) شامل ہیں۔ پرمانْ کے لغوی معنی تو ثبوت کے ہیں لیکن نیائے درشن والے اس سے راست مشاہدہ اور حسی تجربہ مراد لیتے ہیں۔ حواس کو ہونے والا سیدھا تجربہ ہی پرمانْ ہے۔ شبد کے معنی آواز یا لفظ ہیں۔ لیکن نیائے کی اصطلاح میں شبد کسی معتبر و مستند شخص کے ارشادات کے معنی میں آتا ہے۔ گویا حدیثِ بزرگاں اور پیر و مرشد کے پند و نصائح کو شبد مانا جائے گا۔ اَنُمان کے معنی ہیں اندازہ۔ اصطلاح میں استنتاج اور قیاس کو اَنُمان کہا جاتا ہے۔ شری سنکک کے نزدیک رس نہ پیدا ہوتا ہے، نہ اس کی افزائش ہوتی ہے نہ اس کا اطلاق کیا جاتا ہے۔ رس کا سواد لینا بھی امکان کے باہر کا عمل ہے۔ مستقل جذبہ یا مرکزی خیال ترقی پذیر ہوتا ہے اپنی توسیع بھی کرتا ہے۔ جب اس کا اجمال اپنی تفصیل بن جاتا ہے تب اس کا یہ عمل کسی نہ کسی رس کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اوکار جب کسی مستقل جذبے یا خیال کے اُبھاؤں کو اپنے تلفظ، لہجے، چہرے کے اُتار چڑھاؤ اور اداکاری کے ذریعے ادا کرتا ہے تو اس کے عمل کے کرشمے سے اس رس کا ایک موہومہ ناظر کے دل و دماغ میں بنتا چلا جاتا ہے۔ اپنے روبرو چلنے والے تماشے یا منظر میں وہ ناظر کسی نہ کسی رس کی نشان دہی کر لیتا ہے گویا کہ رس محض وہم یا احساس ہے۔

شری سنکک نونیایک یعنی منطق و استدلال کے قائل تھے مگر ان کے شاگرد آبھنو گپت (अभिनवगुप्त) اُتر میمانسا یعنی ویدانت کے عقیدت مند تھے۔ وہ برہم جگیاسا رکھتے تھے اور وحدت الوجود پر ایمان رکھتے تھے ابدی حقائق اور روزمرہ کے واقعات (व्यावहारिक) میں امتیاز کرتے تھے۔ آبھنو گپت نے نظریۂ رس کی بنیاد ایک قسم کی اظہاریت کو قرار دیا تھا۔ اگر ناظر صاحبِ ذوق ہو اور شاعری و تمثیل کا اعلا مذاق رکھتا ہو تو بھاو، وِبھاو، سنچاری وغیرہ کے مجموعی عمل سے اور شبد کی وِینجنا شکتی کی مدد سے رس کا اظہار اس کے دل و دماغ میں ہوتا ہے۔ مٹی پر جب پانی پڑتا ہے تو اس کے اندر چھپی ہوئی سوندھی سوندھی گندھ کے جاگنے اور پھیلنے اور اداکاری یا قرارت کے باعث اُبل پڑنے والے رس کے درمیان بڑی مماثلت ہے۔

رس سدھانت کے اصول، نظریے، تصور، تکنیک اور تفصیلی عوامل سے آگاہ ہونے کے بعد اُردو کے ان شاعروں کی یہ ڈینگ کہ جس شے کو رس کہا جاتا ہے اس سے اُردو والوں کو انھیں نے آشنا کیا ہے، کس قدر بچکانہ اور کھوکھلی لگتی ہے۔ کیفیت و اثر ہر زبان کی اچھی اور کامیاب شاعری کا خاصّہ ہے۔

www.taemeernews.com



خواہ کسی مکتبِ فکر یا سمپردائے سے کسی آچاریہ کا تعلق ہو مگر تمام آچاریہ رس کے جمال و جلال اور اقتدار و کمال کے قائل ہیں۔ النکار، دھونِ یا وکروکتی کو بنیادی یا مرکزی یا اوّلی اہمیت دینے والے بھی رس کی اثر انگیزی کے قائل ہیں۔ فارسی اور اُردو کے قصائد، مثنوی، غزل، نظمیں سبھی میں کوئی نہ کوئی یا کئی کئی رس ملتے ہیں۔ مراثی میں کرُن رس کے علاوہ ویرا اور شانت رس بھی ہوتا ہے۔ انیس و دبیر کے شاہکاروں میں رودر اور ادبھت رس بھی داد طلب ہوتا ہے۔

بعض بعض شناسانِ شاعری نے شانت رس کو ناممکن الوجود قرار دیا ہے۔ عمل سے دنیا کبھی خالی نہیں رہی۔ فعلیت و فعالیت قانونِ تخلیق و تکوین کی اساسی قدر ہے۔ دنیا کی بے ثباتی اور ناپائیداری اور اوّل و آخر فن کا عقیدہ رکھنے والے بھی فکرِ نجات اور اپنے معشوقِ حقیقی سے وصال آسودگی کی آرزو میں شب و روز مرتے کھپتے رہتے ہیں اور جہاں دل میں یا دماغ میں کوئی جذبہ یا کوئی خیال متحرک و موجزن ہو وہاں سکون کہاں۔ نروید یا بے نیازی یا استغنا فقر کی بڑی ہی کٹھن منزل ہے جو ہر کسی کو حاصل نہیں ہوتی۔ شانت رس کے خلاف ایسے دلائل پیش کرنے والوں کی تعداد بھی کم نہیں ہے۔ ایسے مفکرین بھی ہیں جو نو نہیں دس رسوں کے قائل ہیں۔ دسواں رس واتسلیہ (वात्सल्य) ہے جس کا مستقل جذبہ (یا مرکزی خیال) ممتا اور شفقت ہے اس کا آلمبن اولاد یا کوئی اور چھوٹا عزیز اُدیپن بچے کا گھٹنوں چلنا، بھاگنا دوڑنا، معصوم باتیں، شوخی شرارت وغیرہ، انُبھاو خوش ہونا ہنسنا، رونا اور سنچاری بھاو لاڈ دلار، پیار، مسرت وغیرہ میں سے ایک یا کئی ہو سکتے ہیں۔ مگر اکثریت کی رائے ہیں واتسلیہ بھی ایک جذبۂ محبت ہے اور شرنگار رس ہی کے ضمن میں اس پر بحث کی جانی چاہیے۔

ध्वनि (دَھوَنِ، یا دَھوَنی باتصغیر یائے معروف) لغوی معنی ہیں آواز اور اس کی گونج کو کہتے ہیں۔ تار پر ضرب کے بعد یعنی مضراب یا انگلی کی چوٹ سے پیدا ہونے والی نمایاں ضرب کی آواز کی گونج کے بعد آواز کے جن ارتعاشات سے کان محفوظ ہوتے ہیں وہ دَھوَنِ ہے، خالص اور کلیتًا غنائی آواز۔ یہی دَھوَنِ روزمرّہ میں اور عام بول چال میں دُھن رہ گئی۔ شبد بولتا کچھ ہے اور کہتا کچھ ہے۔ نگاہیں کہیں رہتی ہیں اور اشارہ کہیں۔ گویا شبد کے اندر چھپے ہوئے اشاراتی مفہوم کو، بین السطور معنی کو ابہام سے پیدا ہونے والی غالب معنویت کو دَھوَنِ کہیں گے۔ دَھوَنِ لفظ کی معنیاتی جھنکار ہے۔ اس جھنکار کو وینجنا شکتی پیدا کرتی ہے۔ شبد کی ابھِدھا شکتی سے معنی اسی طرح اور وہی نکلتے ہیں جیسے مضراب کی چوٹ کی آواز۔ لکشنا شکتی سے پیدا ہونے والے معانی کی مثال ضرب اور بعد از ضرب کے ملے جلے ارتعاشات کی سی ہوتی ہے اور وینجنا تو ضرب کی آواز کے ڈوبنے کے ساتھ ابھرنے والی غنائی آواز پیدا کرتی ہے۔

www.taemeernews.com



اس مکتبِ فکر کی نوعیت کو محض سمجھنے کے لیے اسے اشاریت کہا جا سکتا ہے رس سمپردائے ناٹکوں کے عروج کے زمانے کی پیداوار ہے جبکہ دُھوَنِ سمپردائے کا دیہ اور خصوصاً گیت کاویہ کی اٹھان کے دور میں پنپا ہے۔ بھکتی تحریک اور عشق حقیقی کے جنون نے اسے فروغ دیا۔ یہ زمانہ وہ ہے جب تحریر کا چلن زوروں پر ہے اور شعر کہا نہیں لکھا جانے لگا ہے۔ محسوس فکر اور محسوس جذبہ زیادہ سے زیادہ مقبول ہو رہا ہے۔

دراصل دُھوَنِ کا نظریہ رس کے نظریے ہی کی توسیع ہے۔ جیسا کہ واضح کیا جا چکا ہے رس کی افزایش کا دارومدار منظوم تمثیل کی پیش کش پر تھا اور یہ پیش کش مکالموں کی ادائیگی، اداکاری، ہاؤ بھاؤ، رقص و نغمہ کے ذریعے کی جاتی تھی۔ لکھی پڑھی اور گائی جانے والی شاعری کے شرائط اور تقاضے دوسرے تھے۔ ملفوظ مصوّرت شاعری تلفظ، لب و لہجے اور آواز کے زیر و بم سے اپنی کیفیات کی ترسیل کرتی تھی۔ تمثیل اور غنائی شاعری کے درمیان بڑھتے ہوئے فاصلے کو کم کرنے کے لیے پُل کا کام دُھوَنِ سمپردائے نے کیا۔

آنند وردھن کا بیان ہے کہ لفظ جب اپنے لغوی معنی کو اور مفہوم جب اپنی آتما پر قابو پا کر اور اپنا مطیع و فرماں بردار بنا کر کسی اور ہی مطلب کی طرف اشارہ کرتے ہیں تب دُھوَنِ پیدا ہوتی ہے۔ وَیَنجَنا اور لغوی معانی میں فرق ہوتا ہے اور یہ فرق نو عناصر پر مبنی ہے۔ ان اشاروں کو بین السطور دھند لکے کی شاعرانہ فضا میں گونجتے ہوئے معنی تک نہ صرف و نحو کی رہنمائی پہنچا پاتی ہے اور نہ منطق۔ اس کی طرف رہبری کر سکتا ہے تو ذوق اور شاعرانہ مزاج۔ یہ اہلِ دل کے بس کی بات ہے

عربی شاعری کی روایت، جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے، اسواتی ہے۔ یونانی شاعری میں ڈرامائی عناصر اور سیاسی اور عدالتی خطابت کے اصولوں پر کاربند نظر آتی ہے اور ہندستانی شعری روایت مکالماتی اور آشرمی خطابت یا گفتگو کے آداب و تکلفات سے وابستہ ہے۔ شاعری کی تحریری روایت بھی یونان اور ہندستان میں بہت پرانی ہے۔ شخصی تبادلۂ خیال یعنی دو یا معدودے چند لوگوں کی آپسی گفتگو کے مطالعہ سے ہی ہندستانی بلاغت اور شعریات اخذ ہوئی۔ یہی وجہ ہے کہ ہندستانی علم شعر اور علم بدیع و علم بلاغت میں نرم اور مدھم مدھم لب و لہجہ پایا جاتا ہے۔ سنجیدگی، بردباری اور متانت ظاہر ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہندیوں نے شاعری کو بنیادی طور پر لسانی (Linguistic) اظہار نہیں مانا بلکہ شاعری کا مافیہ جذبات و محسوسات کو قرار دیا ہے۔ بے تکلف، بے بناوٹ، فطری راست شاعری کی اہمیت پر زور دیا گیا ہے۔ مرکزی خیال یا جذبہ خواہ کتنا ہی سادہ ہو۔ اس کی ساخت اور ترکیب دلکش پیچ و خم رکھتی ہے۔ وہ خیال خواہ کتنا ہی سیدھا سادہ ہو اس میں احساس کی بڑی شدت ہوتی ہے۔ فکرِ محسوس شاعری کا مواد بنتی ہے۔

(حاشیہ اگلے صفحے

دھونی سدھانت نے نہ صرف اپنے ماسبق سے نیا تصورِ شاعری پیدا کیا اور پرانی فکر کو ایک نئی ترکیب دی؎ دھونی سدھانت نے ڈراما اور ترکیب بند والی شاعری میں توافق و تطبیق کا پُل بنانے کا بڑا زبردست کارنامہ انجام دیا اور رَس کے عمل کی اہمیت کو کم کیے بِنا شعر کی جمالیات کا نیا نظریہ پیش کیا؎۔ دھونی سدھانت نے رس کا اطلاق ناٹک کے بجائے شاعری پر کیا اور لب و لہجہ اور اشارہ و آہنگ کو اصل شعر قرار دیا؎۔ دھونی وادیوں کا خیال ہے کہ شاعری اپنا مواد عالمِ حقیقت سے، زبان کے محاورے اور صناعانہ رواج سے اور لفظیات کے عالمِ تعبیر سے اخذ کرتی ہے۔ تحریری شاعری کے اظہاری لوازمیں کی صورت میں اس سدھانت کو پیش کرنا دھونی سدھانت کا کمال ہے؎۔

دھونی کاویہ سے مراد اس شاعری سے ہے جو اپنے مفہوم و مافیہ کا اظہار اشاریا کے ذریعے کرتی ہے لفظ کو قاموسی اور فرہنگی سیاق و سباق سے نکال کر روز مرّہ اور مروّجہ استعمال کی سطح پر برتنے والی شاعری اس لفظ کے نئے جذباتی اور محسوسات امکانات کی وسیع آفاق کھول دیتی ہے۔ معانی اگر لفظ کے ماتحت ہو جائیں یا لفظوں کے حدود میں بندھ جائیں یا الفاظ کے ظاہری رنگ و صوت کے پس پردہ چلے جائیں تو ایسی حالت کو गुणीभूत व्यंग्य کہتے ہیں۔ ویَنجنا اس حالت میں بہت ہی اوسط درجے کی کارگزاری دکھاتی ہے۔ چِتر کاویہ (चित्रकाव्य) میں وینجنا اپنی کم ترین اور نہایت سطحی کارگزاری دکھاتی ہے۔ ایسی شاعری میں محض لفاظی ہوتی ہے اور اس کی صناعی بھی صرف چونکانے والی ہوتی ہے۔ لفظی بازیگری چتر کاویہ کا خاصّہ ہے۔ اس میں نہ رس ہوتا ہے نہ بھاو اور نہ ایمائیت۔ دھونی کاویہ بہترین اور افضل ترین مانا گیا ہے، گنی بھوت وینگیہ اوسط درجے کی اور چتر کاویہ کو ارذل ترین مانا گیا ہے۔ آچاریہ وِشوَناتھ نے تو چتر کاویہ کو شاعری ماننے سے ہی انکار کر دیا ہے کیونکہ اس میں مزہ ہوتا ہے نہ لطف تو اسے شاعری کیوں مانا جائے۔

آچاریہ دیو نے شاعری کو "اورے کچھ" (कछु और) یعنی "چیزے دیگر" کہا ہے۔ آنندوردھن کا نظریہ ہے کہ شاعری کی آتما النکار میں نہیں ہے اور نہ اس کے تکنیکی اوصاف میں بلکہ کاویہ کی آتما رس ہے اور رس کا موجب وینجنا ہے۔ نویں صدی عیسوی کے آنندوردھن نے رس اور دھونی کو باہم دگر تحلیل کرکے سنسکرت شعریات میں انقلاب برپا کر دیا۔ ان کے گرنتھ دھونیالوک (ध्वन्यालोक) نے ظاہری طمطراق اور زیورات و آرائشات کی جھوٹی اور عارضی دلکشی سے توجہ ہٹا کر شاعری کے مافیہ اور اس کی ترسیل

---

؎ یہ تمام استنتاج ایڈون گیرو (Edwin Gerow) کی تحقیق سے ماخوذ ہے۔ دیکھیے The literatures of India (یونیورسٹی آف شکاگو) میں ان کا مضمون The dhvani School of Criticism

www.taemeernews.com



پر مرکوز کی اور اشاروں، کنایوں اور استعاروں کو ترسیل کے آلات قرار دیا صنائع اور بدائع (النکار) تو محض اسبابِ زیبایش ہیں۔ روحِ شاعری تو ان سب سے پیدا ہونے والی معنوی گونج اور جھنکار میں تلاش کی جانی چاہیے۔ دھونِ سدھانت کو موٹے طور پر ایمائیت کہہ سکتے ہیں۔ ایک معنی تو وہ ہوتے ہیں جنھیں ایک نظر میں پڑھ کر یا ایک بار سرسری طور پر سن کر سمجھ لیا جاتا ہے ایک معنی وہ ہیں جو لفظوں میں نہیں ہوتے لیکن لفظوں کی چھیڑ چھاڑ سے جاگ پڑتے ہیں اور جنھیں سمجھ یا ناہنرمندوں صاحبانِ ذوق، ذہین اور حساس قاریوں اور سامعین کے لیے ہی ممکن ہے۔ دراصل رس اور وکروکتی کے نظریات کو دھونی کی تہ نشیں موجیں کہہ سکتے ہیں۔ لیکن ایک مکتبِ فکر النکار کا بھی ہے۔ النکار سمپردائے کا بول بالا دھونِ سمپردائے سے پہلے رہا۔ تیسری صدی عیسوی میں شعریات یا علمِ شعر کے لیے النکار کی اصطلاح استعمال ہونے لگی تھی۔ پانچویں صدی عیسوی کے آس پاس کاویہ اور النکار دونوں کے بجائے ساہتیہ کا لفظ رواج میں آیا۔

النکار کے لغوی معنی ہیں شعر کی آرایش و زیبایش کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے والے وسائل۔ عام بول چال میں زیورات کو بھی النکار کہا جاتا ہے دراصل شاعری میں سب سے پہلے ان صنائع پر نظر پڑتی ہے جن میں شاعری سجائی گئی ہے وہی نمایاں ہوتے ہیں۔ بعض علمانے النکاروں کو شاعری کے لیے ناگزیر ٹھہرایا ہے۔ تیرھویں صدی کے جے دیو پلی یوش وَرش ([illegible]) نے تو شاعری اور النکاروں کے درمیان وہی تعلق بتلایا ہے جو آگ اور حرارت کے درمیان ہوتا ہے۔ وہ کہتے ہیں:

"النکار کے بغیر شاعری کا تصور کرنے کے باوجود اپنے آپ کو پنڈت کہنے والا شخص بغیر تپش و حرارت کے آگ کا تصور کیوں نہیں کرتا۔"

النکار سمپردائے کے مشاہیر میں چھٹی صدی کے دنڈی ([illegible]) ساتویں صدی کے بھامہ ([illegible]) نویں صدی کے وامن اور اُدبھٹ ([illegible]) شمار ہوتے ہیں۔ ان آچاریوں نے النکار کا مقصد محض آرایش و زیبایش اور صناعی نہیں بلکہ جوش اور شوق اور تجسس کو مشتعل کرنا بھی قرار دیا ہے۔ فطرت کی طرف سے بخشا گیا حسن و جمال بھی جو شباب کی طرح چھلک پڑتا ہے، النکار ہی تو ہے۔ لیکن اس سمپردائے اور دھونِ سمپردائے کے مفکرین نے النکار کی اہمیت اور افادیت کو صرف اس حد تک تقسیم کیا ہے جہاں تک وہ افزایش رس میں معاون ہوتے ہیں یا دھونی کی معنی خیزی کو بڑھاتے ہیں۔ النکار سمپردائے کے مسلمات کی تفصیل میں جانے کے پہلے سنسکرت کی اصطلاحات کو ان کے اپنے سیاق و سباق میں سمجھ لینا ضروری ہے۔ دراصل روزِ انتقاد میں اکثر ہم اصطلاحات کے مروجہ معنوں کا اطلاق ماضی پر کر دیتے ہیں عہدِ قدیم میں ایک لفظ کے معنی کچھ اور تھے اور آج اسی لفظ کے معنی کچھ اور ہوگئے ہیں۔

www.taemeernews.com


اور اس کا محل استعمال ایک دم بدل گیا ہے مترادفات
کے چکر میں آدمی پھنس جاتا ہے۔ ایک لفظ ہے۔ چمتکار (चमत्कार)
آج کل اس کے معنی ہیں کرشمہ یا کرامات۔ دراصل اس کے معنی ہیں چمکانا
چونکانا، رواج اور عادات کے ماورا لے جانا، کوئی ایسا تجربہ کرانا جس کی توقع نہ ہو۔
چمتکار کا مادہ چمت ہے۔ آب و تاب، تحیر و استعجاب، برجستگی، چابک دستی، حاضر جوابی
طنز اور غیر متوقع معنی آفرینی سے بھی چمتکار پیدا کیا جا سکتا ہے۔ النکاروں کا ایک
کام قاری یا سامع کو چونکانا بھی ہے اکثر اس کام کے لیے لفظی بازیگری کا سہارا لیا
جاتا رہا ہے۔

بھامہ، دنڈی، ادبھٹ، رُدرٹ، رُیّک اور پی یوش ورش وغیرہ نے
النکار کو ہی کاویہ کی آتما مانا ہے۔ آنند وردھن، وامن، کنتک، ممٹ اور وشوناتھ
کے نزدیک النکار شعر کے ظاہری حسن و تزئین کا وسیلہ محض ہیں لفظ کا غیر معمولی
استعمال النکار کی جان ہے۔ النکار کاویہ کے دھرموں میں سے ایک دھرم ہے۔ دھرم
کے معنی ہیں فرض یا رسم یا منصبی عمل۔ رسوم بیان کو النکار کہتے ہیں۔ جب الفاظ کے
منطقی، نحوی یا محاوراتی رشتے بدل دیے جائیں تب کوئی نہ کوئی النکار واقع ہوتا
ہے اور اپنا چمتکار دکھاتا ہے۔ لفظ کا استعمال جب خرقِ عادت کی مانند ہو اور شاعرانہ
اظہار و اندازِ بیان میں کوئی انوکھاپن، حسن یا معنوی وسعت و تعمق پیدا کرے
تب النکار روبہ عمل ہوتا ہے۔ النکار علم بیان کی صنعتیں ہیں۔ ان کے کئی اقسام ہیں
مصمتوں کو جب مساوی تعداد میں دہرایا جاتا ہے تب انُپراس (अनुप्रास) پیدا ہوتا
ہے۔ تجنیس حروف (वर्णावृत्ति) کو انُپراس کہتے ہیں۔ یہ تکرار ایک بار ہو تو چھیکا نپراس
(छेकानुप्रास) یک لفظ کئی بار آئے اور ذو معنی ہو تو لاٹا نپراس (लाटानुप्रास) ہوگا۔ ایک
ہی لفظ کئی بار دُہرایا جائے مگر ہر بار نئے معنی میں آئے تو یمک (यमक) ہوا اور جب
کسی مصرعے یا شعر یا مجموعۂ الفاظ کے دو یا دو سے زیادہ مفہوم برآمد ہوں تو شلیش
(श्लेष) النکار ہوا۔ یہ سبھی النکار حروف یا الفاظ کی تکرار پر منحصر ہیں یعنی صنائع لفظی ہیں
ارتھالنکار (अर्थालंकार) یعنی صنائع معنوی الگ ہیں۔ جیسے اُپما (उपमा) یعنی تشبیہ، رُوپک
(रूपक) یعنی استعارہ۔ اُتپریکشا (उत्प्रेक्षा) مشبہ بہ میں مشبہ کا تصور اُٹھنے دے
(उत्प्रेक्षा) مشبہ کو مشبہ سے تشبیہ دینا اپہنُتی (अपह्नुति) جب مشبہ کو قبول نہ کرتے ہوئے بھی مشبہ بہ
کو تسلیم کیا جائے۔ مثلاً: کاغذ چمیلی کے پھول تو نہیں لیکن ان پر حروف بھنوروں کی طرح
منڈلا رہے ہیں۔ انیوکتی (अन्योक्ति) جب کسی حاضر کی تعریف کسی غیر حاضر کے حوالے
سے کی جائے۔ بیاج ستتی (व्याज स्तुति) بظاہر تذلیل مگر اصل میں تعریف و توصیف۔
بیاج نندا (व्याज निंदा) بظاہر تعریف مگر دراصل تذلیل۔ آتِ شیوکتی (अतिशयोक्ति) یعنی
مبالغہ۔ سماس (समास) حاضر کے بیان میں غیر حاضر بھی نمایاں ہو، نِردھا بھاس (निरर्थाभास)

www.taemeernews.com



ظاہرہ مخالفت لیکن اصل موافقت (تضاد) وِشیشوکت ([illegible]) اسباب موجود ہوں مگر کام نہ بنے. مثلاً برکھا رُت میں بھی من پیاسا۔ وِبھاونا ([illegible]) جب اسباب نہ ہوں اور کام بن جائے۔ مثلاً بے موسم برسات۔ سُوَبھاوکت ([illegible]) کسی شئے یا منظر یا عمل کا ہو بہو عکس پیش کر دیا جائے۔ آسنگتِ ([illegible]) باعث کہیں اثر کہیں 'کہیں پہ نگاہیں کہیں پہ نشانہ' یا میرا ہی ایک مصرع : 'منزلِ مقصود ان کی اور ہیں محوِ سفر'۔ سندیہہ گمان یا شبہ "نازکی اس کے لب کی کیا کہیے' پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے"۔ بھرانتِ مان ([illegible]) یعنی مکر و فریب۔ دھوکا۔ دو چیزوں میں مماثلت اور یکسانیت کے باعث ایک پر دوسرے کا دھوکا ہونا۔ دِرِشٹانت ([illegible]) مثال دینا۔

یہ تمام اقسام النکار کے صنائع بدائع کے بطور دیے گئے ہیں. دُھوَنیالوک میں آنند وردھن النکاروں کو رسوں سے متعلق بتاتے ہیں اور صرف انھیں النکاروں کو شاعری میں برتے جانے کے لائق مانتے ہیں جو رس کی افزائش کرتے ہوں. بے کیف، بے لطف، محض بازیگرانہ النکاروں کو وہ فضول اور حشو و زوائد میں شمار کرتے ہیں: مشبہ بہ شاعر کے دل میں رہتا ہے۔

النکار کے معتقدین اور شائقین رس کو کاویہ کی آتما مان کر قبول نہیں کرتے بلکہ چمتکار بڑھانے میں مدد کرنے والا النکار مانتے ہیں. النکار سمپردائے چمتکار پر زور دیتا ہے۔ وہ شعر ہی کیا جو چونکا نہ سکے۔

نویں صدی عیسوی سے شاعر اور علمائے شعر النکاروں کے تکلّف اور بوجھل آداب سے پنڈ چھڑانے کی کوشش میں لگے ہوئے نظر آتے ہیں۔ صنائعی مرصّع سازی اور لفّاظی ہی مقصد شاعری نہیں ہو سکتے۔ نہ الفاظ سنگ و خشت ہیں اور نہ شاعری معماری. اس جمالیاتی اور نفسیاتی بغاوت میں دُھوَنِ سدھانت کے مفسّر و مجتہد وردھن رِیت سدھانت کے مؤیّد و مفکر، وامن اور کرو کتِ سدھانت کے پیش کرنے والے کُنتک باکنتل پیش پیش ہیں۔ کُنتک دسویں صدی عیسوی کے ہیں، آنند وردھن اور وامن دونوں نویں صدی عیسوی کے ہیں۔ تعجب کی بات ہے یعنی حیرت انگیز اتفاق ہے کہ بھامہ، وامن، آنند وردھن، کُنتک، ابھنو گپت، ادبھٹ جیسے عظیم المرتبت اور جیّد علما و فضلائے علم و شعر کشمیری تھے۔ بھامہ اور ادبھٹ نے النکار کی وکالت کی، وامن نے ریتِ کی حمایت میں لکھا، کُنتک وکرو کتِ جیوتم کے مصنّف تھے۔ ناٹیہ شاستر کے یعنی رس سدھانت کے مُرتبِ بھرت کے بارے میں معلوم نہ ہو سکا کہ وہ کس علاقے کے تھے ان کے بارے میں تو یہ بھی نہیں معلوم کہ تھے بھی یا نہیں۔ ناٹیہ شاستر کے ایک اہم اور قابل غور مفسّر وِشو ناتھ البتہ اڑیسہ کے تھے۔ آنند وردھن اور ابھنو گپت نے دُھونِ سدھانت کو بڑے زور و شور سے پیش کیا تھا. یہ موضوع اس بات کی تحقیق کی دعوت دیتا ہے کہ کشمیر کی سرزمین پر رس سدھانت

کیوں نہیں پنپ سکا۔ کیا عہد قدیم میں وہاں ناٹک کا چلن نہ تھا؟ کیا وجہ ہے کہ کشمیر میں خالص شعری نظریے اور شاعری کے تنقیدی اصولوں پر ہی غور ہوتا رہا؟

ریتِ (रीति) کے کئی معنے ہیں۔ اسلوب، رسم، رواج، روایت، منہاج، طریق، قاعدہ، ضابطہ، ڈھنگ وغیرہ۔ علم شعر کی اصطلاح کے طور پر ریتِ کو طریق یا ترکیب ہی کہنا مناسب ہے۔ وامن کے لیے ریتِ جانِ شعر اور اصلِ شاعری ہے کاویہ کی آتما ہے۔

سنسکرت شعریات میں شبد کے دس گنوں (गुण) کا ذکر کیا گیا ہے۔ وامن نے ہی گنوں کی اصطلاحی تعریف کی تھی کہ گن زینتِ شعر کے عناصر ترکیبی ہیں۔ ~~काव्य शोभाकरान् धर्मान्~~ دھونِ سدھانت کے چلن کے پہلے گنوں کو کاویہ شوبھا کے عناصر ترکیبی مانا جاتا رہا۔ دھونِ سدھانت نے ان کا رشتہ الفاظ کے معنوں سے نہیں سیدھے رس سے جوڑا۔ بھرت اور دنڈی نے شبد کے دس گن گنائے تھے۔ بھوج تک ان کی تعداد ۲۷ ہوگئی۔ بعد میں گنوں کو حکیمانہ تحقیق و تدوین کا موضوع بنایا گیا اور بھامہ نے ان کے بارے میں جو تحقیق کی اس کی بنا پر ممٹ نے انھیں تین قرار دیا، مادھریہ (माधुर्य) اوج (ओज) اور پرساد (प्रसाद)۔

مادھریہ: حسن، احساسِ مسرت، شیرینی، وقار اور لطف عطا کرنے والا وصف مادھریہ ہے۔ بے چینی، بے قراری، جھنجھلاتا اور بے تابی میں کمی لاکر تسکین و اطمینان کی فضا قائم کرنے والا اور من کو سکھ پہنچانے والا وصف مادھریہ ہے۔ اس میں بڑا انکسار اور خلوص ہوتا ہے۔ اپنا پن ہوتا ہے۔ مٹھاس، ٹھنڈک اور نرمی ہوتی ہے۔ مادھریہ گن کے زیرِ اثر احساس یہ ہوتا ہے کہ تازگی، شگفتگی اور دلکشی کی شبنم قطرہ قطرہ دل پر گر رہی ہے۔

اوج: قوت، جلال، مردانگی، طمطراق، ہمت و شجاعت، اشتعال اور جوشِ خودی بیدار کرنے والا گن۔ شعلہ جیسے بار بار لپکے اور آسمان پر جھپٹے۔ (Grand Style)

پرساد: تبرک، تحفہ، ثواب، احسان۔ دعاؤں کی قبولیت کے احساس کا یقین میں بدلنا برکت کے حصول اور توسیع کا احساس۔

مادھریہ سجدۂ شکر کی کیفیت ہوتی ہے جو کچھ حاصل ہونے پر ہی کیا جاتا ہے۔ اس سے ایک شانت، گمبھیر، مسرور احساس پیدا ہوتا ہے اور تسکین و اطمینان حاصل ہوتا ہے۔ اوج سے قوت و ہمت، ہمت و جرارت، سرخروئی اور بلند حوصلگی کا احساس ہوتا ہے۔ شان و شوکت اور فتحمندی کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ ولولہ پیدا ہوتا ہے۔ پرساد گن رحمت و برکت، سعادت و نصرت کے نزول کا احساس دلاتا ہے۔ قبولیت دعا سے حاصل ہونے والی مسرت کھلتی اور پھیلتی ہوئی معلوم ہوتی ہے Benediction کا عالم روبرو ہوتا ہے۔ پدماسن لگاکر اور اپنے دل و دماغ کو بے لگام چھوڑ دینے سے، دھیان میں آزادانہ گھومنے پھرنے سے جیسا احساس ہوتا ہے ویسا ہی احساس پرساد گن دلاتا ہے۔

دس گنوں کی فہرست پر بھی نظر ڈال لی جائے

| | | | |
|---|---|---|---|
| श्लेष (شلیش) | = کثرتِ معانی ۔ | अर्थव्यक्ति (ارتھ ویکتِ) | = اظہار مطالب |
| प्रसाद (پرساد) | = عطا، برکت، تبرک | उदार (اُدار) | = وسیع القلبی |
| समता (سمتا) | = مساوات | ओज (اوج) | = قوت، جلال |
| माधुर्य (مادھریہ) | = الطاف و اطمینان | कान्ति (کانتِ) | = نور، آب و تاب |
| सुकुमारता (سُکمارتا) | = نزاکت | समाधि (سمادھی) | = ارتکاز |

دس گنوں کو کم کرتے کرتے تین بنا دینا واقعی کمالِ تدقیق ہے ۔

شبد کی شکتیوں سے کام لینے کی ترغیب دھوَنِ سدھانت سے ملتی ہے ۔ ان شکتیوں کو دلالتیں اور سعادتیں کہا جا سکتا ہے ۔ ریتِ واد شبد کے گنوں کے اظہار و عمل سے قفلِ ابجد کھولنے کی ترکیب سکھاتا ہے ۔ ریتِ وادی شعر شبد اور ارتھ کے گن دھرموں سے ابجتا ہے ۔ ریتِ واد کے آچاریہ وامن اپنے عہد میں رائج النکار واد کو گھسا پٹا سکّہ ثابت کرتے ہیں ۔ جسم کی آرائش و تزئین کرنے والے النکاروں کو کاویہ کی آتما سے کیا سروکار ۔ النکار تو ایک ہی کافی ہے اور وہ ہے اُپما (تشبیہہ) ۔ دوسرے تمام اُپما ہی کی مایا ہیں ۔ النکاروں کا سارا کا سارا چکر اپما ہی کا چلایا ہوا ہے ۔ اپما کے علاوہ اور سارے النکاروں کی تفصیل و تحلیل بال کی کھال اتارنے کے مصداق ہے ۔ سنسکرت میں اپما کی بڑی توقیر ہے ۔ اپما کا نقطۂ عروج کالیداس مانا گیا ہے : उपमा कालिदासस्य کہہ کر کالیداس پر اپما کو ختم ہوا مانا گیا ہے ۔ گویا وامن اپما ہی کو النکار مانتے ہیں اور اسے کافی گردانتے ہیں ۔

وامن اس کے وجود کو اور اس کے فعال ہونے کو تسلیم کرتے ہیں ۔ وہ کہتے ہیں کہ النکاروں کا مقصود رس نہیں ہے نہ رس کو کاویہ کی آتما مانا جا سکتا ہے ۔ رس شاعری کی آب و تاب کو بڑھاتا ہے اور شاعری کے حُسن کے نور میں اضافہ کرتا ہے رीतिरात्मा काव्यस्य کاویہ کی آتما تو ریت (रीति) ہے ۔ ریت نہیں تو شاعری بے جان ہے ۔

ریتِ سدھانت بھی ہے اور اسلوب یا طرزِ نگارش یا اندازِ بیاں کو بھی کہتے ہیں ۔ وامن نے تین ریتیاں گنائی ہیں جبکہ وشوناتھ نے چار ۔ وشوناتھ کی چار ریتیاں ہیں ویدربھی، گوڑی، پانچالی اور لاٹی ۔ وامن پہلی تین کے قائل ہیں چوتھی کو تسلیم نہیں کرتے ۔ یہ تین یا چار ریتیاں ہندستان کے بعض علاقوں کے ناموں سے منسوب ہیں ۔ ویدربھی یعنی برار کی ۔ پانچالی یعنی پنجاب کی، گوڑی یعنی بنگال کی اور لاٹی یعنی گجرات کی ۔

ویدربھی : سادہ و پرکار، مادھریہ گن والی ۔
گوڑی : طرزِ جلیل، اوج گن والی، بھاری اور بوجھل زیورات سے لدی پھندی ۔
پانچالی : فطری اور سادہ اسلوب، ویدربھی اور گوڑی سے بچے ہوئے عناصر سے مرکب ۔
لاٹی : ویدربھی اور پانچالی کے درمیان کا اسلوب ۔

ان اسالیب یا ریتیوں کا بالترتیب ۔ Rhodian, Natural, Ornate, Attic کے مقابل رکھ

www.taemeernews.com



سکتے ہیں ریتِ سمپردائے نے اسلوبِ نگارش، بندش الفاظ اور ترکیب پر بہت زور دیا۔ حسنِ ترکیب اور دلکشی، جسم کو اتنا ہی ضروری قرار دیا جتنا صحتِ جسم اور قوتِ روح کو۔ مخصوص گنوں کے مطابق کی گئی شعری ترکیب ہی ریت ہے [illegible]۔

نویں دسویں صدی عیسوی میں شعریات پر غور و فکر میں مستغرق کنتک یا کنتل کا بگرنتھ وکروکتِ جیوتم ([illegible]) بھی کسی طرح کم اہمیت کا حامل نہیں۔ وکر ([illegible]) یعنی ٹیڑھا میڑھا، آڑا ترچھا اور اکت ([illegible]) یعنی بیان، اظہار، قول۔ گویا پیچیدہ قول، بیانِ مستدیر، اظہارِ منحنی، طنزیہ نگارش، گھما پھرا کر کہی گئی بات وکروکت ٹھہری۔ وکروکت پر ابہام کا گمان بھی ہونے لگتا ہے۔

سنسکرت میں ایک اصطلاح اور مروّج ہے اور وہ ہے [illegible]۔ یہ اصطلاح موسیقی میں بھی چلتی ہے۔ اس کے معنی موٹے طور پر لہجے کے ہیں۔ لہجے سے کسی جملے کا مطلب کچھ سے کچھ ہو جاتا ہے۔ آواز کے اُتار چڑھاؤ اور بول بناؤ سے کسی فقرے کے معنی کا صحیح تعین ہوتا ہے۔ طعن و تعریض تو لہجے پر ہی منحصر ہیں۔ گویا ہر متکلمہ یا متلفظہ بیان اپنے معنی کی ترسیل کے لیے اپنے ادا کرنے والے کے لب و لہجے کا محتاج ہے۔ تلفظ اور لب و لہجہ بدل کر اور ہاؤ بھاؤ کی تبدیلی کے ذریعے الفاظ سے پیدا ہونے والے معنوں کی جھنکار کچھ سے کچھ کی جا سکتی ہے۔

کُنتک کے لیے وکروکتِ ([illegible]) ام الصناع ہے کیونکہ ہر صنعت اور ہر بدعت کسی لفظ، بندش، محاورے جملے یا مصرعے کے معانی وہ نہیں رہنے دیتی جو سطح پر نظر آتے ہیں یا جنھیں الفاظ اور ان کے رشتے ظاہر کرتے معلوم ہوتے ہیں، تمام النکار انھیں ادا کرنے والے یعنی ان کے مصنف یا شاعر کے ارادہ و مقصد تک یا اس کے قریب پہنچا دیتے ہیں۔ ان کے برتنے سے شعر بلیغ ہو جاتا ہے۔ شاعر کا بیان غیر معمولی اور مخصوص ہو جاتا ہے، اس کا لفظ تعمیم کی سطح سے بہت اوپر اٹھ کر الگ جا کر گونجتا ہے۔ زمان و مکان کی حدود کو پھاند کر تخیّل و تصوّر کے ماورائی عالموں میں لے جاتا ہے شراب کو مے و صہبا نہ کہہ کر آتشِ سیّال کہتا ہے۔ آسمان اس کے لیے چکّی کا اوپری پاٹ بن جاتا ہے اور کبھی جامِ واژگوں نظر آتا ہے۔

کالیداس نے شکنتلا اور وِکرم اُروَشیم کے قصّے اور کردار مہابھارت سے اُٹھائے لیکن ایک ایسے تناظر اور فضا میں انھیں پیش کیا کہ وہ اس کے اپنے ہو گئے۔ فردوسی کے شاہنامے میں بھی قدیم ایران کے افسانے ہیں۔ مگر ان کا رنگ و آہنگ ایک دم نیا ہے۔ اس طرح قصّوں اور کرداروں کی تعبیر اور ان کے تفاعل کی زمین بدل کر وِکرُوکتِ کی مثالیں قائم کی گئی ہیں۔ سیاق یا قصّے کو [illegible] کہتے ہیں جس کے معنی موضوع، حادثہ، واقعہ، عدالت میں چلنے والا مقدمہ وغیرہ بھی ہیں۔ مذکورہ مثالیں پُرکرَن وَکرُوکت ([illegible]) کی ہیں۔ النکاروں کو واکیہ وِکرِتا ([illegible]) اور دُھوَنِ کو [illegible] کے تحت رکھا گیا ہے۔

www.taemeernews.com



واکیہ یعنی کلمہ یا جملہ اور ایچار یعنی تفاعل، معالجہ، سلوک وغیرہ۔
شعر ورنوں سے بنتا ہے، شعروں سے بند اور بندوں سے نظم کا ایک پرکرن (पर्करण) یا قصہ اور اشعار کے انہیں مجموعوں سے نظم یا کادیہ بن جاتا ہے۔ ورن سے مراد حرف بھی ہے اور لفظ کے اجزا بھی۔ وکرو کتِ ورن کے انجنا سے بھی پیدا ہوتی ہے، مصرعے کے بانکپن سے بھی، بند کی ٹیڑھ سے بھی، موقع کے ترچھے پن سے بھی اور بندش کے آڑے ترچھے پن سے بھی۔
کنتک نے ورن وِنیاس وکرتا، پد پوروارده وکرتا پد اُتّرارده وکرتا واکیہ وکرتا پرکرن وکرتا اور [illegible] نام کی چھ وکرتاؤں کا تصور کیا ہے۔ وکرو کتِ سد معانت میں طنز کا مفہوم [illegible] کے مفہوم سے ایسا گھل مل گیا ہے کہ اس کا مترادف بنانا محال ہوگیا ہے۔ بیانِ مستدیر کہہ کر کام چلانا پڑ رہا ہے۔ انپراس، یمک وغیرہ ورن ونیاس کے تحت آتے ہیں اور ان النکاروں کو سہج (सहज) بنا کوشش کے بے تکلف شکل ہی میں برتنا مناسب ہے۔ انپراس کئی طرح کے ہیں چھیکا نپراس، ورتیا نپراس، شرتیا نپراس لاٹا نپراس اور انتیا نپراس۔ رس کے موافق مصمتوں کو بار بار پاس رکھ کر ترکیب دینا، تجنیسِ حرفی یا تکریر۔

چھیکا نپراس (छेकानुप्रास) میں حرف مکرر ایک دوسرے سے سٹے ہوئے ہوتے ہیں

لال لال سیبوں کا سبز سبز پتوں سے جھانکنا نہ دیکھو گے
یا ۔۔۔ شرسی کرہین کے تاروں پہ کوئی گیت گا

ورتیا نپراس (वृत्यानुप्रास) ایک یا کئی مصمت الصوت حروف کا بار بار دہرایا جانا، جیسے

تصور تاج کا تصویر سے تم کر نہ پاؤ گے

لاٹا نپراس (लाटानुप्रास) الفاظ اور مصرعے کے ٹکڑے بار بار دہرائے جائیں یعنی ایک ہی مجموعہ الفاظ دہرایا جائے، جیسے:

राम हृदय जाके नहीं विपत्ति सुमंगल ताहि
राम हृदय जाके नहीं विपत्ति सुमंगल ताहि

یمک (यमक) کسی جملے یا مصرعے میں الفاظ کی تکرار کئی بار کی گئی ہو لیکن جب پڑھو ایک نیا مفہوم ذہن میں آوے تب یمک النکار ہوتا ہے۔ اردو میں اس کے مقابل صنعتِ اور ماج یا ذو معنین کو رکھ سکتے ہیں۔ اور شلیش (श्लेष) وہ النکار ہے جس میں ایک ہی لفظ اسی مصرعے میں شمار کیے ہوئے مختلف فاعلوں کے حوالے سے مختلف معنی دیتا ہے۔

سُبَرن کو کھوجت پھرے کوِی وبھچاری

سُبَرن دراصل سُوَرن (सुवर्ण) کا تدبھو روپ ہے یعنی شاعر (कवि) اچھی آواز والے دلکش حرف کی تلاش میں ہے سُبَرن کے معنی نازنین و حسینہ بھی ہیں یعنی وبھچاری (ہرکردار شخص)

www.taemeernews.com



حسینہ کو ڈھونڈھتا پھر رہا ہے سُبَرن کے معنی سونا (Gold) بھی ہیں جس کی ٹوہ میں چور پھر رہے ہیں النکار میں رعایتِ لفظی اور رعایت معنوی بھی آ جاتی ہے۔ رعایت معنوی رکھنے والے النکار نفسیاتی اور جذباتی انسلاکات کے ذریعے الفاظ سے وہ کہلا لیتے ہیں جو بظاہر وہ نہیں کہتے۔ ایسی رعایتیں ہی رس اور دُھونِ کا باعث بنتی ہیں۔

النکار دو طرح کے مانے گئے ہیں شبد النکار (صنائع لفظی) اور ارتھ النکار (صنائع معنوی) صنائع لفظی سے اشعار کے ظاہری حُسن کی دلالت ہوتی ہے جو عارضی ہوتا ہے اور صنائع معنوی اس کے اوصاف اور اندرونی خوبیوں پر دلالت کرتے ہیں اور اشعار کی معنویت میں رنگارنگی اور تہداری پیدا کرتے ہیں۔ ایسے ہی النکار دُھونِ، ریتِ اور وکرُوکت سدھانتوں کو تقویت پہنچاتے ہیں اور ان کے تفاعل کی کامیابی میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔

وکرُوکتِ کو کنایہ بھی کہہ سکتے ہیں اور طنز ملیح سے اس کی مشابہت بھی قابل غور ہے۔ بہرحال شعریات کے اصول اور نظریہ کی حد تک وکرُوکت گھما پھرا کر اور اشارے اشارے میں ایسے معنوں کی طرف توجہ کھینچنے کا آلہ ہے جس کی طرف دھیان پہلی بار میں نہ جائے۔ معنویت کے سازِ کے تاروں کو جذبہ و احساس کی مضراب سے چھیڑنا وکرُوکت ہے۔

لفظ و معنی پر شاعر کو جس قدر قدرت حاصل ہوگی اسی قدر وہ طنز و تعریض اور لب و لہجہ سے کام لینے کا ماہر ہوگا۔ وکرُوکتِ کے کمالات وہی دکھا سکتا ہے جو صاحب زبان و بیان ہو اور لفظ و معنی کے رشتوں کی نزاکتیں اور لطافتیں جسے معلوم ہوں۔ کُنتک کے لیے اس النکار، دُھوَنِ اور ریتِ سب وکرُوکتِ کے ماتحت ہیں اور وکرُوکتِ پیدا کرنے اور اسے فروغ دینے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ کُنتک کے لیے معنی کی ترسیل سے زیادہ اہم کام یہ ہے کہ شاعر اس معنی کی طرف رغبت پیدا کرے، اس معنی کی طرف اشارہ کرے اور اس مقصد و مراد کا تاثر اور کیفیت سامع یا قاری کے دل و دماغ پر طاری کر دے۔ داستان اور داستان گوئی دونوں اہم ہیں بلکہ داستان گوئی داستان سے کچھ زیادہ اہم ہے معنی آفرینی کا ایک زبردست وسیلہ ہے وکرُوکتِ۔

کون ہوتا ہے حریفِ مئے مرد افگنِ عشق
ہے مکرّر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد

یہ وکرُوکتِ کی بہت اچھی مثال ہے۔ پہلا مصرعہ خطیبانہ سوال ہے (Rhetorical question) اور دوسرے مصرعے میں "مکرّر" نے زبردست معنی آفرینی کا کرشمہ دکھایا ہے۔

ریتِ سدھانت کے مبلغ وامن نے (نویں صدی عیسوی) وکرُوکتِ کو سمپردائے یا سدھانت تو نہیں مانا البتہ ایک النکار کی حیثیت میں قبول کیا ہے۔ لیکن مہم بھٹ (دسویں صدی عیسوی) اور وِشوناتھ (چودھویں صدی عیسوی) نے وکرُوکتِ کو بالکل رد کر دیا اور اس کی چوکھی مخالفت کی۔

سنسکرت کے ان پانچ مکاتب شعریات نے اُردو کے علاوہ دوسری تمام ہندستانی

www.taemeernews.com



زبانوں کی شاعری کی رہنمائی کی اور آج تک کسی نہ کسی حد تک کر رہے ہیں۔ ہم نے دیکھا کہ رس سدھانت ان سب میں افضلیت رکھتا ہے۔ اور کسی نہ کسی روپ میں اور کسی نہ کسی حد تک سبھی آچاریوں نے اس کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے۔ رس سدھانت پوری طرح اپنا جوہر ناٹکوں میں اور قصہ آمیز رقص میں دکھاتا ہے شاعری کے لیے وہ کیفیات اور تاثرات کی ترسیل کی حد تک بامعنی ہے۔ اردو میں اس کی تکنیکی تفصیلات تو نظر نہیں آتیں لیکن شعر کی تاثیر، اثر انگیزی اور کیفیت کی بحث میں رس سدھانت کے بہت سے اصول آجاتے ہیں۔ دُھوَنی، وکروکت اور ریتی کے اصول اور دلائل ایک دوسرے سے ملتے جلتے ہیں۔ تینوں بندش و ترکیب الفاظ اور زبان کے محاورے اور انداز بیان سے متعلق سوالات اٹھاتے ہیں۔ النکار کو اُردو میں صنائع بدائع کے تحت جانچا جاتا ہے۔ سنسکرت میں النکار سدھانت زیادہ گہری اور وسیع سطح پر رکھا گیا ہے اور النکار کے بغیر شاعری کا تصور ہی رس کے مقلدین کے لیے محال ہے۔ بہر حال شاعری کو ملفوظ مانا گیا ہے اور اس کا اولین اور بنیادی مقصد یہ ہے کہ وہ اپنے سامع اور قاری کو متاثر کرے اور اسے شاعر کے احساس اور جذبے سے ہم آہنگ کرے۔ حالانکہ ناٹک کا غیر ملفوظ حصہ بھی شاعری کا رنگ ہے۔ عرض کیا جا چکا ہے کہ ناٹک کو شعر منظور ([illegible]) اور شاعری یا نظم کو شعرِ مسموع ([illegible]) شمار کیا گیا ہے۔

رس سدھانت شاعر، شاعری اور سامعین تینوں کی اہمیت یکساں اور مساوی مانتا ہے رس محض تاثر نہیں بلکہ آنند یعنی تاثرِ انبساط کے معنی میں آتا ہے رس میں دلکشی اور دلآویزی اپنے انتہائی درجے میں پائی جاتی ہے۔ معنی اور معنی کی تشکیل کرنے والی دُھوَنی بھی رس کے اندر ہی چھپی رہتی ہے۔ اس لیے وہ خلاصۂ معنی ہے، [illegible] ہے، اپنے آپ روشن شعور والا ہے، لاتقسیم روحانی انبساط ([illegible]) کا مادرزاد بھائی ہے [illegible] شری گلاب رائے کی یہ رائے قابل غور ہے۔

دھرم، کرم اور انسانی مقدرات پر قدیم ہندستانی آچاریوں نے جتنا غور کیا اتنا ہی کاویہ کے بارے میں کیا قدیم ہندستان میں مکالے اور گفتگو اور نجی محفلوں میں تبادلۂ خیال کے شواہد ہی ملتے ہیں۔ ہزاروں لوگوں کو مخاطب کرنے کے، تقریر اور خطبے کی مثالیں بہت کم بلکہ نہیں کے برابر ہی دستیاب ہو سکی ہیں۔ اسی لیے سنسکرت میں علم خطابت (Rhetoric) نہیں ملتا۔ صرف و نحو، بدیع و بلاغت، عروض، منطق اور گفتگو کے انداز و آداب پر تو کتابیں ملتی ہیں۔ شاعری کو پہلے ناٹیہ کے ضمن میں رکھا گیا، پھر النکار کا استعمال علم شعر کے لیے ہونے لگا اور پھر کاویہ اور النکار دونوں کی جگہ ساہتیہ لفظ برتا جانے لگا۔ عرض کیا جا چکا ہے کہ ساہتیہ کے اُس زمانے میں سیدھے سادے معنی کاویہ تھے۔ سنسکرت والوں نے شاعری کے لیے موزونیت کی قید نہیں لگائی ہے۔ رفتہ رفتہ عروضی موزونیت شاعری کی شناخت بنتی گئی اور نثر و نظم کی مابہ الامتیاز بن گئی۔

ریتِ کال اور بھکتِ کال کے ہندستانی شعرا نے بہت بڑی حد تک سنسکرت کے

www.taemeernews.com



آچاریوں کی تقلید میں شعر کہے، بولیوں کا مزاج البتہ معمولی مگر دلچسپ تبدیلیوں کا باعث ہوا بھرت منی نے پیچیدہ اور الجھے ہوئے شبدارتھ ([illegible]) سے کنارہ کش دلکش اور فصیح سلیس اور رواں دواں مصرعوں کو شاعری کی اساس قرار دیا تھا۔ بولیوں کے شاعروں نے ٹھیٹ اور مروّج الفاظ ہی میں شعریت تلاش کی اور تدبھو ([illegible]) الفاظ کو تتسم ([illegible]) الفاظ پر ترجیح دی۔ معنی کے اخفا کو اظہار کا کمال نہیں مانا بلکہ معنوی اظہار کے ابلاغ کو ایک مثبت شعری قدر تسلیم کیا کھڑی بولی کے جس روپ کو آج کی شاعری نے اختیار کیا اس کے بہت معتبر اور معزز نقاد پنڈت مہاویر پرساد دِویدی اپنی کتاب "ہندی کوتا میں یُگانتر" صہ پر رقم طراز ہیں :" شاعری کی زبان آسان اور سہل ہونی چاہیے جسے بغیر دقت کے لوگ سمجھ سکیں، الفاظ کا استعمال صرفی اور نحوی اصولوں کے مطابق ہو یعنی صحیح ہو اور موضوع وا ظہار کے رس کے موافق الفاظ برتے جائیں "

چھایا واد کے مشہور شاعر سمترا نندن پنت کا خیال ہے کہ "ہر ایک لفظ ایک اشارہ محض ہے، اس کائنات کو گھیرے ہوئے جو سنگیت ہے رس کی وہ جھنکار ہے جو ابھی گونجی نہیں۔ جس طرح تمام اشیا ایک دوسرے پر منحصر ہیں، ایک دوسرے کی مقروض ہیں اسی طرح لفظ بھی ایک وسیع وعریض کنبے کی مخلوق ہیں۔"

جدید شعرا نے ایسی زبان اختیار کی ہے جس سے جذبات کی عکاسی ہو اور خیال متشکّل ہو کر سامنے آجائے ایسی تصویری زبان سے نئے نئے معانی پیدا ہوتے ہیں ان شعرا نے لکشنا ([illegible]) اور وینجنا ([illegible]) سے علامتی اظہار کا کام بھی لیا ہے لیکن ان کی علامتیں نجی اور ذاتی نہیں ہیں، ان کے پڑھنے سننے والوں کے تجربات، مشاہدات اور تصورات سے ماورا نہیں ہے۔ یہ پیکر اور علامتیں پانچوں حواس کے اعمال سے پیدا ہوتی ہیں، مافوق الحواس نہیں ہوتیں۔

ریتیوں کے علاوہ وِرتیوں ([illegible]) کے نظام کا اہتمام بھی قدما نے کیا تھا۔ وِرتیاں یعنی لسانی تیور اور رجحان۔ یہ وِرتیاں اُپناگر کا ([illegible]) پرشا ([illegible]) اور کومل ([illegible]) ہیں اُپناگر کا دریت اصوات تنوین اور نون غنّے کی آوازوں کی تکرار سے پیدا ہوتی ہے۔

آسماں پر کہکشاں جانے کہاں سے ہے کہاں پہنچی ہوئی

پرو شادریت کی گھن گرج اور کھٹو رمصمتوں کی تکرار سے ابھرتی ہے

باڑھ نے کئی درخت ڈھا دیے۔

اور کومل وِریت نرم و نازک، لطیف و دلکش، مترنم و غنائی آوازوں میں ظاہر ہوتی ہے۔

ملگجی ملگجی شام کے آسمان پہ ہزاروں پرندوں کا گھر لوٹنا۔

عہدِ جدید میں چھایا وادی شاعروں نے النکار کے روایتی تصور کو ترک کر دیا اور النکاروں کی شعریت پر زور دیا۔ اگر النکار شعر میں حسن، قوت اور اثر پیدا کرنے میں معاون ہوں تو ان کا سواگت کیا ورنہ محض نمائش اور زیبائش کے لیے ان کے بوجھل پن کو قبول کرنے سے گریز کیا۔ شبدوں کا آڈمبر انھیں پسند نہیں تھا۔ ان کے لیے شاعری اور اس کی زبان میں سادگی اور فطری

www.taemeernews.com



روانی زیادہ ضروری تھی بجائے مصنوعی اور پُر تکلف انکاروں کے۔

اندرونی تقابل و توازن اور معنوی تناسب کا خیال رکھتے ہوئے جن رعایات، صنعتوں اور تراکیبِ الفاظ کا استعمال ہوتا ہے انھیں سے اعلا شاعری متوقع ہوتی ہے۔ علم بدیع اپنا مقصود آپ نہیں۔ شعریت کے فروغ کا ایک دلکش وسیلہ ہے۔ سنسکرت ہو یا بولیاں، ہندی ہو یا اردو جب بھی صناعی اور مرصع کاری کو معنویت اور شعریت پر ترجیح دی گئی ہے شاعری زوال پذیر اور مبتذل ہوئی ہے۔ تکلفات اور دم گھونٹنے والے بوجھل آداب شاعری کے سب سے بڑے دشمن ہیں۔ شاعری سے زیادہ اس کی آرائش و زیبائش اور مجلسیت پر جب بھی زور دیا گیا ہے شاعروں نے زندگی، سماج اور عالم انسانی کے بجائے زبان اور الفاظ سے مواد اخذ کرنے میں عافیت سمجھی ہے اور تجربات و محسوسات کو ثانوی اہمیت دینا بھی گوارا نہیں کیا ہے۔

بہر حال شاعری کو قدیم ہندستانی پس منظر میں دیکھتے ہوئے قدما کے طے کردہ مقاصد و تحریکات شاعری کا مطالعہ بھی کرتے چلیں۔ قدیم ہندستان میں شاعری کو انسانی اظہارات میں سب سے زیادہ قدر و منزلت حاصل تھی۔ یہاں تک کہ نہ صرف اظہاراتِ منثور بلکہ تمثیل و رقص کو بھی شاعری میں شامل کیا جاتا تھا۔ شعریات کے اصول ہی جملہ اظہارات اور موسیقی و مصوری کو جانچنے کے لیے کام میں لائے جاتے تھے۔ طبیبوں کو راج ([illegible]) آج تک کہا جاتا ہے۔ رشی، منی بھی کوی ([illegible]) کہلاتے تھے۔ شاعر محض اپنا شوق پورا کرنے اور جی بہلانے کے لیے شعر نہیں کہتا تھا۔ شاعری ہر چند کہ ایک نجی شے تھی۔ اس کا سماجی پہلو بھی نمایاں تھا۔ شاعری کی غرض و غایت پر بہت کچھ سوچ بچار قدما نے کیا ہے۔ آنند شاعری کا زبردست مقصد قرار پایا ہے۔ آنند صرف عیاشی نہیں۔ آنند ایک وسیع المعنی تصور ہے۔ Pleasure Principle کہ کر اس کی وقعت کم نہیں کی جا سکتی۔ آنند انسان کے تمام تر تجربات اور زندگی کا حاصل ہے۔ مسرت و انبساط، عیش و عشرت، طمانیتِ قلب، روحانی سکون، احساس بے نیازی و علویت، تکمیل کا احساس، سب کچھ آنند کے دائرۂ معنی میں آ جاتا ہے۔ علوم کا نچوڑ بھی شعری تجربے میں شامل ہوتا ہے اور شعر سے حاصل ہونے والی مسرت محض جذباتی نہیں ہوتی بلکہ دانشورانہ بھی ہوتی ہے۔ انسانی شخصیت کی اور اس کی جمالیاتی کردار کی تکمیل کرنے والی قوت ہے شاعری۔ شاعری سے لطف لینے والا شخص محسوس کرتا ہے کہ اس کے حواس اپنے بندھنوں سے آزاد ہو رہے ہیں اور اس کی ذات کائنات سے ہمکنار ہو رہی ہے۔ اس کے حواس کی توسیع ہو رہی ہے۔

شاعر شعر کیوں کہتا ہے؟ آنند اٹھانے اور آنند بانٹنے کے لیے کہتا ہے۔ اس کی لذت سے آشنا ہونے اور آشنا کرانے کے لیے شعر کہتا ہے۔ قدیم ہندستانی حکما اور دانشور زندگانی کے چار مقاصد قرار دیتے ہیں۔ دھرم، ارتھ، کام اور موکش۔ دھرم یعنی انسانی فرائض کی انجام دہی۔ انسان ہونے کی حیثیت سے جس کا جو حق ہے وہ اس تک پہنچانا انسان کے فرائض میں داخل ہے۔ اخلاقی کارکردگی بھی دھرم کا جزو ہے۔ ارتھ کے معنی ہیں حصولِ زر، کاروبارِ معاش، آمدنی اور روزگار کے ذریعے، ارتھ شاستر کے معنی ہیں معاشیات اور اقتصادیات۔ کام کے معنی ہیں خواہش،

www.taemeernews.com



جنسی تسکین، شہوانی ضروریات کی تکمیل، موکش یعنی نجات، زندگی کے بکھیڑوں سے مکتی۔ آزادی اور جنموں کے چکر سے نکل جانا۔ ان سب مقاصد کا پورا کرنا شاعری کے ذمے بھی ہے۔ دھرم سنسکرت کا بہت ہی کثیر الجہات اور کثیر المعنیٰ لفظ ہے۔ یہ لفظ بھی ہے اور اصطلاح بھی۔ کہیں اس کے معنی فرض کے ہیں، کہیں علت نمائی کے اور کہیں گن (ردھو) یعنی فطری اور اصلی وصف کے۔ مثلاً آگ کا دھرم ہے جلانا۔ بچھو اور برہمن کے قصے میں بچھو کا دھرم تھا ڈنک مارنا اور برہمن کا دھرم تھا جان بچانا اور خدمت کرنا۔ ضابطۂ حیات اور انسانی اعمال و افکار کو بھی دھرم کہا گیا ہے۔ قدیم سنسکرت میں دھرم دین و مذہب کا مترادف نہ تھا۔ قدیم عقائد میں یہی جنم آخری نہیں مانا گیا۔ اس دنیا میں اور موجودہ جنم میں انسان جو اچھے بُرے کرم کرتا ہے ان کے مطابق اسے اگلا جنم ملتا ہے اور اس کا اگلا چولا منتخب ہوتا ہے۔ گویا کہ جنموں کا ایک طویل سلسلہ ہے اور اسی سلسلے سے چھٹکارا اصل موکش ہے۔

بار بار دنیا میں آنا جانا ایک مصیبت ہے۔ اسی طرح کام جس سے کامنا کا اشتقاق ہوا ہے تعیش و استراحت کے معنی میں بھی آتا ہے اور جنسی اور شہوانی وظائف کے معنی میں بھی جو زندگی کے تقاضے ہیں اور عینِ فطرت بھی ہیں۔ کام دیو یونانی کیوپڈ کا ہندستانی مبادل ہے۔ کام کلائیں ہندستان کی تہذیب میں شامل تھیں۔ کام کا علم بھی ہے سائنس بھی اور فن بھی۔ جو لوگ صاحبانِ ذوق ہیں اور جو عملگی اور نفاست سے زندگی گزارنا چاہتے ہیں وہ کام کا علم حاصل کرنا چاہتے ہیں ڈاکٹر رادھاکرشن کہتے ہیں کہ "کام انسان کی جذباتی زندگی سے متعلق ہے اس کے احساسات اور خواہشات سے وابستہ ہے۔ اگر کسی انسان کو اس کی جذباتی زندگی سے محروم کر دیا جائے، وہ ایک مظلومانہ گھٹن اور دروں بینی کا شکار ہو جائے گا اور ایک قسم کے اخلاقی دباؤ میں زندگی گزارنے لگے گا۔ جب یہ ردِ عمل قائم ہو جائے گا تب وہ ایک وحشیانہ فرطِ تعیش میں مبتلا ہو جائے گا اور اس کی طبعی سلامتی اور صحت برباد ہو جائے گی"۔ رابندر ناتھ ٹیگور نے اعلان کیا کہ "دل کے توانین صحائف مقدس کے قوانین نہیں ہیں۔ آنکھیں اپنی ہی جیوتی سے نہیں دیکھ سکتیں، لازمی ہے کہ روشنی باہر سے آئے"۔ دراصل کام انسانی نفس سے پیدا ہونے والا پہلا جذبہ ہے جو وجود و عدم کے درمیان سلکِ تعلق بن جاتا ہے۔ کام ہی تناسل کا محرک ہے۔ کام شعر و ادب کا نہایت موثر موضوع ہے اور خواہش و آرزو کو جو قوت و صحت شاعری سے حاصل ہوتی ہے اور جس قدر تزکیۂ نفس شاعری سے ہوتا ہے وہ محتاجِ بیاں نہیں ہے۔

قدیم ہندستانی مفکرینِ شعر و محرکات، ترغیبات اور مقاصدِ شاعری کا مطالعہ صرف نفسیات و جمالیات و روحانیات کے ماورائی اور غیر مرئی سطحوں پر ہی نہیں کرتے بلکہ مادی، جسمانی اور دنیا دی سطح پر بھی اس کی جانچ پرکھ کرتے ہیں۔ آچاریہ وامن نے کاویہ کی دو نمائشیوں کا ذکر کیا ہے تکمیلِ شوق اور تحصیلِ شہرت (کیرتِ۔ ۔۔۔) شاعر جس تصورات کی طرف لپکتا ہے وہ ابد بکنار اور جاوداں ہے۔ اس کا وجود ازلی اور ابدی ہے۔ ممٹ نے غایتِ شعر گوئی کا بڑا افادی اور حقیقت پسندانہ جائزہ لیا ہے۔ ممٹ کا یہ قول بہت نقل کیا گیا ہے:

## شعر چیزے دیگر است

काव्यं यशसेऽर्थकृते
व्यवहारविदे
शिवेतरक्षतये
सद्यः परनिर्वृतये
कान्तासम्मिततयोपदेशयुजे

یعنی شاعری کی جاتی ہے شہرت و مقبولیت اور قدر و منزلت کے حصول کے لیے۔
فروغِ معاش اور کاروباری مفادات کے لیے
اپنی بھلائی کی حفاظت کے لیے ،، ردِ بلیّات کے بطور
رموزِ قلب سے واقفیت حاصل کرنے کے لیے
اور اسی طرح سکھ دینے کے لیے جیسے کوئی اپنی محبوبہ کو باتوں باتوں میں پیار اور اپنے پن کے ساتھ مشورہ دیتا ہے۔

یش کے معنی شہرت و مقبولیت کے بھی ہیں اور سعادت کے بھی۔ دونوں کا حصول شعر کی معنویت کے ابلاغ کے لیے ممکن نہیں۔ شبدارتھ کا محض اظہار کافی نہیں انھیں سامع اور قاری کے ذہن نشین کرانا اور اس کے دل کی گہرائی تک اتارنا بھی ضروری ہے۔ جب تک اپنے مخاطب کا مکمل اعتبار نہیں جیتتے اور اس کا اعتماد حاصل نہیں کرتے تب تک اپنی بات کے خلوص اور صداقت پر انھیں یقین کیسے دلائیں گے؟ اپنے گراہک کو اپنا شریکِ احساس بنائے بغیر اس کا عزیز کیسے بنیں گے؟ محض تفریح اور شعبدہ بازی کے بل پر آپ داد تو پا سکتے ہیں لیکن شہرت اور مقبولیت حاصل نہیں کر سکتے بھَوَ بھُوتِ ([illegible]) تو شریکِ احساس (سمان دھرمی) کی جستجو میں عمر بھر لگے اپنے پر اتار دہیں۔ اور موت کو بھی اس وقت اپنے پاس آنے کی اجازت دینے کے لیے رضامند نہیں جب تک ایک سمان دھرمی نہ مل جائے۔

،،شِوِیتر کشتیے،، کا فقرہ بھی سمجھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ شاعر بھی انسان ہوتا ہے۔ بیماریوں بلاؤں مصیبتوں اور آفتوں سے اسے بھی سابقہ پڑتا ہے۔ ان آسمانی سلطانی آفات و بلائیات سے بچنا اس کے لیے بھی ضروری ہے۔ اس کے لیے دوا اور دعا دونوں کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ روحانی اور فوقِ فطرت قوتوں سے مدد طلب کرنا بھی عیب نہیں۔ ایسے مقاصد سے حصول کے لیے آدمی اپنا ہرا اثاثہ داؤ پر لگا دیتا ہے اور اپنی پوری شخصیت کو بروئے کار لاتا ہے۔ کیورگو ([illegible]) بیچارے برص میں مبتلا ہو گئے اور ان کا مرض لادوا ثابت ہوتا گیا۔ کسی نے بتایا کہ صرف سورج ان کا روگ مٹا سکتا ہے۔ سورج اپنی دھوپ سے ان کا کوڑھ دور کر سکتا ہے۔ سورج بے پناہ قوت رکھتا ہے۔ مَیُور نے سورج دیوتا کی خوشنودی، مہربانی اور توجہ حاصل کرنے کی نیت سے سو شلوکوں میں مدحِ آفتاب لکھ ڈالی۔ بوصیری کے قصیدۂ بردہ کی شانِ نزول بھی کچھ ایسی ہی بیان کی جاتی ہے۔

سنسکرت میں پند و نصائح کی کمی نہیں ہیں۔ شعر و ادب اور اخلاقیات میں تین طرح کے

www.taemeernews.com



پند رائج ہیں۔ پربھو سمِّت ([illegible]) یعنی امرونہی کی قسم کے مذہبی اور روحانی احکام، شہرت سمِّت ([illegible]) یعنی مخلص دوستوں کے بیے رفیقانہ مشورے اور کا نتا سمِّت ([illegible]) یعنی وہ نصیحت جو کسی نازک مزاج محبوبہ کو اس طرح کی جائے کہ نصیحت نہ معلوم ہو۔ شاعری نہ تو پنڈت پروہت گرو کی طرح انعام کا لالچ اور سزا کا خوف دلا کر نصیحت کرتی ہے اور دوستانہ ڈانٹ ڈپٹ سے کام لے کر مشورہ دیتی ہے، بلکہ عاشق کے دل سے نکلی ہوئی سیدھی سچی پُرخلوص معشوق کے بھلے کی بات ہوتی ہے، جسے وہ پورے اپنے پن اور یگانگت کے ساتھ محبوبہ کے دل میں اتار دیتا ہے۔

شاعر شعر کہتا ہے۔ شعر گوئی کا شوق بھی ہوتا ہے اور ذوق بھی۔ سعادت بھی ہوتی ہے اور صلاحیت بھی شعر کہنے کی صلاحیت فطرت کی ودلیت بھی ہوتی ہے اور مطالعہ و مشق سے بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ شعر گوئی کی سعادت ہی تو [illegible] (پرتبھا) کہلاتی ہے۔ شاعر میں صلاحیت اور سعادت کے علاوہ قوت بھی چاہیے۔ بغیر شاعری کی شکتی کے یعنی شعر گوئی کی استعداد کے شعر نہیں کہا جا سکتا۔

سنسکرت کا ایک اور مخصوص نظریہ ہے۔ سادھارنی کرن ([illegible]) کا نظریہ۔ اس نظریے کا مفہوم اس طرح بھی ادا کیا جا سکتا ہے کہ شاعرانہ تجربے کی خصوصیت کی تعمیم کر دی جائے، شاعر کا تجربہ ذاتی نہ معلوم ہو سب اس کا احساس کر سکیں۔ آپ بیتی جگ بیتی معلوم ہونے لگے۔ گویا اس تجربے کی حسّی توسیع کر دی جائے اور اس کا اظہار ہی اس کا ابلاغ ہو جائے۔ مخصوص ذاتی تجربے کو تعمیم کے وسیلے سے لوگوں تک پہنچا دیا جائے۔ تجربے کی اس تعمیم کے عمل میں تجربے کو زمان و مکان سے الگ اور اوپر اٹھانا بھی ضروری ہو جاتا ہے۔ تعمیم کا کرشمہ ہی ایک لمحاتی اور وقتی تجربے کو ہمہ گیری اور آفاقیت سے دوچار کرتا ہے۔ رس کے وبھاو کی تعمیم کو بھاو کے رشتوں سے ممتاز کرنا اور بھاو کے سلک تعلق سے الگ کر کے دکھانا سادھارنی کرن کا عمل ہے۔

ابھنو گپت سادھارنی کرن کے سلسلے میں کہتے ہیں،

۱۔ عام روزمرہ میں عورت باغ یا چاندنی رات وبھاو کہلاتے ہیں۔

۲۔ میرے یا اس کے، جیسے الفاظ بھاو یا وبھاو نہیں ہوتے۔

۳۔ بغیر اپنا آپا کھوئے یا بے خود ہوئے جب پڑھنے سننے والے انھیں کیفیات کو اپنے اندر پاتے ہیں جنھیں شاعری یا رس کے تعلق سے بھاو یا وبھاو مانا گیا ہے۔

۴۔ ایسے بھاو جن کی تعمیم کر دی گئی ہو سبھی اہل ذوق کے تجربے کا حصہ بن جاتے ہیں۔

گویا تخصیص کے بجائے تعمیم کا عمل رس کی نِشپتی یعنی افزائش اور رس سے محظوظ ہونے (رساسوادن -- [illegible] - کرنے) کے لیے لازمی ہے۔ وہ شی و فرد اور من و تو کے چکروں سے چھوٹ کر جب کوئی جذبہ خیال یا تجربہ، کوئی واقعہ، قصہ یا کردار یگانگت کا احساس دلاتا ہے اور سیکڑوں ہزاروں

www.taemeernews.com



برس کے فاصلے مٹا دیتا ہے (جب دوش و فردا امروز بن جاتے ہیں) تب وہ عمل پایۂ تکمیل کو پہنچتا ہے جسے ساؤھارنی کرن یا تعمیم کہا گیا ہے۔ گویا ترسیل کی کامیابی کا طریقہ بھی شاعری کا طرۂ امتیاز ہے۔ علامت پرستی اور ابہام کو شرائطِ شعر قرار دینا اسے بلیغ سے بلیغ بنانا تو ہے لیکن تعمیم کے بجائے تخصیص کے عمل سے گزارنے کے مصداق ہے۔

سنسکرت شاعری یا ملفوظ اظہار کی تاریخ میں نثر اور نظم کے علاوہ ایک مخلوط صنعت اور بھی جسے چمپو کا دیہ ([illegible]) کہا جاتا ہے۔ کسی حکایت یا داستان کو نثر میں بیان کرتے کرتے بیان کرنے والے کا بیان یکایک نغمہ و شعر میں پھوٹ پڑتا ہے۔ کبھی نثر تو کبھی نظم میں داستان کہی جاتی ہے۔ یاد رہے کہ سنسکرت کی شعریات نظم و نثر دونوں کو کاویہ میں شمار کرتی تھی۔ جب نثر نے شاعری کا سہارا لینا شروع کر دیا اور نثر کی کامیابی اس کی شعریت پر منحصر ہو گئی تھی اور خالص نثر پر فخر کرنا ترک کر دیا گیا تھا، تب "چمپو" کا زور بڑھ گیا تھا۔ اپنی New History of Sanskrit Literature میں کرشن چیتنیہ نے چمپو کا دیہ پر اظہارِ رائے کرتے ہوئے لکھا ہے:

> اگر اس صنفِ سخن کو ہوشیاری سے برتا جاتا تو اس کے امکانات اور واضح ہو سکتے تھے۔ مثلاً بیانیہ ٹکڑے جن کا جذباتی ہونا ضروری تھا (جو محض تصریحی اور وضاحتی ہوتے تھے) نثر میں بیان کیے جاتے اور جہاں غنائی اور جذباتی لب و لہجے یا شاعرانہ اندازِ بیان کی حاجت ہوتی وہاں منظومی (شعری) طرز و ہیئت کا برتاؤ ہوتا۔ لیکن بیشتر چمپو لکھنے والوں کا دھیان ان امکانات کی طرف نہیں گیا اور انھوں نے نثر و نظم کو اپنے من مانے طریقے سے استعمال کیا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ چمپو میں نہ تو نثر کی راست بیانی کا زور پیدا ہو سکا نہ شاعری کی بلند و بالا قوتِ اظہار نمایاں ہو سکی۔

ہندستان میں ناٹیہ، کاویہ اور گیت شاعری کے مقتدر اصناف رہے۔ ہندستانی، خصوصاً ہندی کے موجودہ علاقے کی بولیوں کی شاعری جو پراکرت کی لسانی اور سنسکرت کی شعری، اور جمالیاتی روایت سے متعلق رہی ہے، ویر گاتھا، ریت اور بھکت کالوں میں تقسیم کی گئی ہے۔ سنسکرت کی قدیم شاعری میں ثنائیہ، دعائیہ، اساطیری، تجسسِ ذات کے نمائندے، سماجی واقعات و مسائل اور فطرت کی قوتوں سے الجھنے پر اکسانے والے، تاریخی، ماورائی، رزمیہ، اور غنائیہ اشعار اور نظمیں ملتی ہیں۔ عشقیہ شاعری میں جنسی، شہوانی اور نفسیاتی نکات و معاملات کا اظہار بے باکانہ اور غیر محجوبانہ انداز میں ہوا ہے۔ عشقیہ شاعری اکثر خواتین نے کی ہے۔ وِجّ ([illegible]) نام کی ایک شاعرہ کی نظم کے بھاؤ دیکھیے۔

ککڑیوں کے کھیت میں
بانسوں سے بنے ہوئے ایک مچان پر پڑی ہوئی
عالمِ انبساط میں اس کے جسم کے رونگٹیں کھڑے ہوتے
جسم سمٹا ہوا اور بڑی گرم جوشی کے ساتھ بھینچ کر
اپنے محبوب کے جسم سے لپٹا ہوا
محبوب کا ہاتھ اس کی گردن میں حلقہ بناتے ہوئے

www.taemeernews.com



وہ کسان کنیا
اپنے پانو سے
ایک بیل سے لٹکی ہوئی شنکھوں کی اس مالا کو ہلا رہی ہے
جسے اس نے رات کے اندھیرے میں بیٹھے ہوئے جنگلی جانوروں کو ڈرا کر
بھگانے کے لیے لٹکا رکھا ہے۔

مالوے کی ایک شاعرہ شیل بھٹنا گر کا (~~[illegible]~~) شادی کے بندھن (عقد) کے تقدس کا تو انکار نہیں کرتی لیکن جوانی کے شب و روز کو یاد کرتی جب وہ چوری چوری جاکر اپنے محبوب سے ملا کرتی تھی اور عشق و وصال کے مزے اڑاتی تھی۔

شادی کا بندھن
سپاٹ اور یکساں ہے، جیسے نثر ہوتی ہے۔
جوانی کی وہ بے باک مستی و سرخوشی اس میں کہاں
وہ چیت چور جو میرا کنوار پن چرا لے گیا
آج وہی میرا شوہر بنا ہوا ہے
چیت ماہ کی وہی راتیں پھر آگئی ہیں
وہی جانی پہچانی ہوا
چنبیلی کی خوشبو سے لدی پھندی
کدمب کے درخت سے گزر رہی ہے
میں بھی وہی ہوں
پھر بھی میرا دل
چوری چوری کھیلے گئے پریت پیار کے کھیلوں کو
ترس رہا ہے
جو ریوا نرمدا ندی ؟؟ کے کناروں پر
رتن جیوت کے پیڑ کی چھانو میں
ہم دونوں کھیلا کرتے تھے۔

قدیم ہندستان آپسی جنگ و جدال، خوں ریزی، سازش، مکر و فریب اور بدامنی سے پاک نہ تھا۔ شمالی درّوں سے حملہ آور بار بار حملہ کرتے۔ یونانی، شک، ہون اور نہ جانے کس کس سے لشکر کشی کی تھی۔ پھر بھی قدیم ہندستان کی شاعری میں اُداسی، نو میدی، پست ہمتی اور للکاروں کے آگے ہتھیار ڈال دینے کے رویے نہیں ملتے۔

ہرچند کہ قدیم ہندستانی شعر اصولوں، قاعدوں اور ضابطوں سے جکڑا ہوا ہے اور اسلوبیاتی اظہارات یعنی Stylised expressions کی اس میں بہتات ہے، پھر بھی خوب سے خوب تر کی جستجو کا زوردار احساس ہوتا ہے۔ شاعری کے تار و پود میں فطرت، کائنات کا تصور، زندگی اور اس دنیا

www.taemeernews.com



کے علائم مظاہر حقائق اور تصورات، انسانی فکر، خیال، احساس، جذبہ، جبلتیں، رویے، رجحانات مسلمات، مفروضے اور موہومے یکجان ہو گئے ہیں۔ حقیقت کی جڑ تک پہنچنے بلکہ زمین کی گہرائی میں اترنے کا حوصلہ اور تجسس ملتا ہے۔

اردو شاعری کے لیے رس، النکار، دھون، ریت اور وکروکتی سدھانتوں کا مطالعہ کار آمد اور مفید ثابت ہوگا، اس لیے نہیں کہ ان کا تتبع کیا جائے یا کورانہ تقلید کا رویہ اختیار کیا جائے۔ بلکہ یہ جاننے کے لیے کہ اس ملک کی فضا میں اور ماحول میں اور تاریخ و تہذیب کے تناظر میں شاعری کے بارے میں نظریات و تصورات کیسے تشکیل پاتے رہے، ان کی نہج کیا رہی اور انھیں کن مدارج سے گزرنا پڑا۔ جدید ہندستانی زبانوں کے چاہنے یا نہ چاہتے ہوئے بھی ماضی کی صدائے بازگشت ان کے ارتعاشات میں صاف سنائی دیتی ہے۔

اردو کی تہذیب میں قلمکاری کا استعمال کافی ہوا ہے۔ عرب و عجم میں اپنے سرچشمۂ عرفان کا ڈھونڈنا اور ایرانی۔ اسلامی روایات کو اپنی بنیادی چھاؤنی تصور کرنے سے اردو اپنے ہی ملک میں اجنبی قرار پائی۔ ہندستان میں وہ بلبل کہاں سے ملتی ہے جو شیراز و سمرقند و بخارا میں چہکتی ہے۔ ہندستان میں وہ بے ستون کہاں ہے جس سے دودھ کی نہریں نکالی جاتی ہیں۔ کہاں ہے نجد کا وہ ریگستان جس میں لیلیٰ لیلیٰ پکارتا ہوا قیس اپنے سر پر خاک ڈالتا گھومتا رہتا ہے۔ اردو نے اپنے آپ کو کسانوں، کاریگروں اور دستکاروں کے طبقوں سے الگ رکھ کر اچھا نہیں کیا۔ دیہاتوں سے رشتہ نہ رکھا اور گنوارو ہونے سے اپنے آپ کو بچائے رکھا۔ سنسکرت کی شعریات میں بھی گنوارو پن ([illegible]) کو دوش ([illegible]) یعنی عیب قرار دیا ہے لیکن صرف زبان و محاورے کی حد تک، اردو جو کچھ ہے اور جیسی بھی ہے تاریخ کے تہذیب کے نوامیس کے باعث ہے۔ اب بھی وقت ہے کہ سنجیدگی اور ایمانداری سے اسے گملوں سے نکال کر، اتار کر، اس دیش کی دھرتی میں پھلنے پھولنے کے لیے لگا دیا جائے اور اس کے "شہری" نخروں کو سادگی اور عام سطح کی طرف مائل کیا جائے۔ اسے ملک کی دوسری زبانوں اور بولیوں کے زیادہ قریب لایا جائے۔ اس کی زبان و بیان کو پوری طرح ہندستانی بنایا جائے۔ وسطی اور مغربی ایشیا کی تہذیب، شاعری اور ادب جس حد تک ہندستان اور اردو نے اپنے اندر جذب کر لیا ہے اس سے نفرت کرنے کی اور اسے زبان و تہذیب سے خارج کرنے کی ضرورت ہرگز نہیں لیکن جہاں تک ہم پہنچ چکے ہیں اس سے آگے بڑھتے ہوئے صحیح رخ اختیار کرنے کی ضرورت ہے۔

www.taemeernews.com

www.taemeernews.com



۸

اردو نے اپنی شاعری کے اصناف اور ہیئت فارسی سے وراثت نہیں حاصل کی تھیں۔ اس کے اولین یعنی دکنی دور میں غزل، رباعی، قصیدہ، مثنوی اور مرثیہ مقبول تھا اور ترکیب بند اور ترجیع بند بشمول مسمط رائج اصناف تھے۔ غزل قصیدہ، مثنوی مرثیے، ترکیب و ترجیع بند کے اصناف نے شعر کو اپنی اکائی مانا تھا جبکہ مصرعہ رباعی کی اکائی مانا جاتا ہے۔ بحریں عربی، فارسی کی تھیں مگر اکثر لب و لہجہ اور ادائیگی کا انداز دکنی ہو جاتا تھا۔ مقامی فضا اور اثرات دکنی شاعری میں بہت نمایاں تھے۔

دہلوی دور میں غزل اور قصیدہ حاکم اصناف رہے۔ کہنے کو اساتذہ نے رباعیاں بھی کہیں قصیدے بھی بادشاہوں، شاہزادوں اور امرا کی شان میں سنائے۔ مثنویاں بھی تصنیف کر ڈالیں، شہیدان کربلا کے مرثیے بھی کہے۔ ہجو یا اشعار اور ہزلیات پر بھی طبع آزمائی کی۔ لیکن دہلی کے اردو شاعروں کی قدر و منزلت ہوئی تو قصیدوں اور غزلیات کے باعث اور قصیدے بھی کیا، یہی کہیے کہ غزل میں دہلی کی پہچان رہی۔

اودھ میں وزارت کے دجو بعد میں بادشاہت بن گئی، قیام سے فیض آباد اور پھر دارالخلافہ لکھنؤ میں تبدیل ہونے کے بعد شعر و ادب، موسیقی و تہذیب کا مرکز بھی دہلی سے لکھنؤ میں منتقل ہو گیا۔ لکھنؤ کے نوابوں اور بادشاہوں کا خاندان ایرانی نسل تھا اور وہ لوگ دہلی کے مغلیہ دربار کے وزیر بن کر لکھنؤ آئے تھے۔ ایرانی، دہلوی اور ہندستانی مزاجوں کا جو امتزاج لکھنؤ میں ہوا وہ بہت دلچسپ اور عجیب و غریب تھا۔ بہرحال دہلی کے تقریباً سبھی باکمال شعرا نے لکھنؤ کا رخ کیا اور دربار اودھ میں ان کی بڑی پذیرائی ہوئی۔ لکھنؤ میں غزل معاملہ بندی کا زور بڑھا اور اشعار میں "کارگہہ شیشہ گری" کے بجائے مرصع سازی کا کارخانہ کھل گیا۔ لکھنؤ میں شاعری نے اپنا کمال مراثی اور مثنویوں میں دکھایا۔ منظر نگاری، معاملہ بندی، مبالغہ، غلو، بیانیہ اسلوب، تفصیل اور داستان طرازی کا شوق لکھنؤ کے مزاج کے موافق تھا۔ میر حسن کی شہرہ آفاق مثنوی سحرالبیان (بے نظیر و بدر منیر) اور دیا شنکر نسیم کی مثنوی گلزار نسیم لکھنؤ کی اردو شاعری کو ناقابل فراموش عطائیں ہیں۔ مثنوی زہر عشق بھی مرزا شوق کا نام امر رکھے ہوئے ہے۔ مثنوی کے علاوہ خواتین کی زبان اور محاورے میں ان کے جذبات احساسات اور ارادوں کی ترجمانی کا دعوا کرنے والی ریختی بھی لکھنؤ کی ایجاد ہے۔ واقعات کربلا سے متعلق مراثی بھی زبردست اہمیت اور فضیلت کے حامل ہیں۔ خطابت اور شعریت کی ایسی زرخیز آمیزش اور کسی صنف میں نہیں ملتی۔ زوریاں، یعنی آفرینی اور کیفیت کا بے مثال مرقعہ ہیں انیس اور دبیر کے مرثیے۔ اردو میں ڈراما نہ تھا، عربی اور فارسی میں بھی نہ تھا۔ ڈرامائیت اور محاکاتی خوبیاں مراثی میں ابھر آئیں۔ مگر اندر سبھا میں امانت لکھنوی نے منظوم ڈرامے کی طرح

www.taemeernews.com



ڈالی ہے اور ٹھمری، دادرے، بھجن اور گیت جیسے ہندستانی اور سنگیت والے روپ اس کا حصہ بنا کر پیش کیے۔

پھر فورٹ ولیم کالج میں انگریزی حکومت کی نگرانی میں نظم و نثر کو ایک خاص انداز دیا جانے لگا۔ فورٹ ولیم کا سارا زور نثر، قصہ نگاری اور انشا پردازی کے فروغ پر رہا۔ عبدالحلیم شرر "گذشتہ لکھنؤ" میں نئی صورتِ حال کا ماتم کرتے ہوئے کہتے ہیں۔

"اب انگریزی کے اثر سے بے شک ایسا زمانہ آگیا ہے جب اردو کو پرانے لٹریچر نے جو زیور اور لباس پہنایا تھا، اتار لیا گیا اور نئے مغربی کپڑے پہنائے گئے۔"

جلیل الرحمٰن اعظمی اپنے مضمون "اردو نظم کا نیا رنگ و آہنگ" (مطبوعہ سوغات بنگلور جدید نظم نمبر) میں جدید نظم کے ارتقار کے ابتدائی مدارج پر محققانہ نگاہ ڈالتے ہوئے کہتے ہیں:

> اردو میں جدید نظم نگاری کے اصل محرک وہ تاثرات ہیں جو انگریزی زبان کی شاعری اور نظم نگاری سے واقفیت حاصل کرنے کے بعد محمد حسین آزاد اور حالی کے ذہن میں پیدا ہوئے جب یہ دونوں حضرات پنجاب کے سررشتۂ تعلیم میں تراجم پر نظر ثانی اور درستگی کی خدمت پر مامور تھے۔ ۱۵ر اگست ۱۸۶۷ء کو انجمن پنجاب کے پہلے اجلاس میں محمد حسین آزاد نے اپنا یادگار لکچر (مقالہ) "نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات" پڑھ کر سنایا جس سے پتا چلتا ہے کہ وہ اردو شاعری کے عام "مواد" سے غیر مطمئن تھے۔

جدید اردو نظم کے بارے میں گفتگو آگے بڑھانے سے پہلے اردو کے روایتی اصناف سخن پر بھی ذرا نظر ڈالی جائے۔ غزل اردو کی مقبول ترین صنف ہے اور میر، غالب اور اقبال سبھی نے غزل پر طبع آزمائی کی ہے۔ راشد، اختر الایمان اور بلراج کومل کے علاوہ اردو کے ہر قابل ذکر شاعر نے غزلیں کہی ہیں۔ مخدوم محی الدین، ساحر لدھیانوی اور سردار جعفری جیسے انقلاب پرست ترقی پسندوں نے بھی غزل میں جوہر دکھائے ہیں۔ نابینا رودکی نے جس صنف کی ابتدا اتفاقاً کر دی تھی وہ اہل ذوق کے لیے سرمۂ نظر ثابت ہوئی۔ غزل میں مروج بحریں اور غزل کی ہیئت اور لب و لہجہ بعض نظموں میں بھی اپنایا گیا۔ میر نیازی، مختار صدیقی، مجید امجد، محمد علوی، شہریار، ساقی فاروقی، کمار پاشی کی کمانِ شاعری کی دوسری ڈوری غزل ہی تو ہے۔ غزل صنفِ شاعری کی حیثیت ہی سے نہیں، صنفِ موسیقی کی حیثیت سے بھی مقبولیت کے تمام ریکارڈ توڑتی جا رہی ہے۔ امیر خسرو کی ذو لسانی غزل سے لے کر آج تک غزل کی مقبولیت روز بروز بڑھتی ہی چلی جا رہی ہے۔

رباعی دوسری مقبول صنفِ سخن ہے جس کی ایجاد کا سہرہ ایران کے سر پر باندھا جائے گا۔ ترانہ یا دوبیتی کہلانے والی اس ہیئت کو ایک قصے کی وساطت سے رودکی سے منسوب کر دیا گیا ہے۔ سنتے ہیں ایک زمانے میں رباعی عوام کے گنگنانے کی چیز تھی یہی وجہ ہے کہ اس کا ایک نام ترانہ بھی تھا۔

جن اصناف کا دار و مدار 'بند' پر ہے وہ بالعموم نظم کی تحت آتی ہیں۔ اس سلسلے میں دو بنیادی صورتیں ہیں ترکیب بند اور ترجیع بند۔ ترکیب بند میں شعروں کی تعداد پانچ سے لے کر گیارہ تک ہو سکتی ہے۔ پانچ سے گیارہ اشعار تک کے بند کے بعد ایک شعر آجاتا ہے جس کا قافیہ ہر بند کے بعد بدل جاتا ہے۔ ترجیع بند میں اشعار کی تعداد تو یہی رہتی ہے البتہ ہر بند کے بعد دہرائے جانے والا شعر ایک ہی ہوتا ہے۔ اسی کہنے کی ایک صنف

www.taemeernews.com



ہے مسمط۔ اس کے ہر بند کے مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں بجز آخری مصرعے کے جس کا قافیہ وہی ہوتا ہے جو پہلے بند کے بعد آنے والے شعر کا ہو۔ نظم میں ارتباط اور معنوی آہنگ اس مصرعے کی باعث ہی قائم رہتا ہے۔ مسمط کے بند تین سے لے کر دس مصرعوں تک کے ہو سکتے ہیں اور مصرعوں کی تعداد کی بنا پر مثلث، مربع، مخمس، مسدس، مسبع، مثمن، متسع اور معشر نام ہوتا ہے۔

ارتباط، آہنگ، نظم و ضبط اور تسلسل کے ذریعے ایک معنوی اور نفسیاتی وحدت جن اصناف میں قائم کی جاتی ہے ان میں مثنوی پیش پیش ہے۔ مثنوی بہت قدیم صنف ہے اور رزمیے اور ڈرامے سے مخلوط ہے مثنوی اصناف سے بنا ہوا لفظ ہے یعنی اس کی وجہ تسمیہ یہ ہے کہ اس میں دو جزو ہوتے ہیں یعنی دو مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ فردوسی کا شاہنامہ فارسی کا پہلا رزمیہ بھی ہے اور پہلی مثنوی بھی۔ حالی نے مثنوی کو قدیم اصناف میں سب سے قوی اور سود مند صنف قرار دیا ہے۔ حالی تسلسل، ربط معنوی اور داستان گوئی کی صلاحیت کی بنا پر مثنوی کو سراہتے ہیں۔ اردو (دکنی) کی پہلی مثنوی کدم راؤ پدم راؤ ہے جسے ۱۴۳۰ء سے ۱۴۳۵ء کے درمیان فخر دین نظامی نے تصنیف کیا۔ مثنوی کے اشعار کی تعداد بھی مقرر نہیں۔ کم از کم پانچ اشعار کی قید ہے۔ مثنوی کی بحریں مقرر ہیں یعنی ان میں سے کسی بحر میں ہو بس۔ ہزج، رمل، سریع، خفیف، متقارب، متدارک وغیرہ۔ لیکن عملاً بحروں کے انتخاب میں کوئی مقررہ اصول نظر نہیں آتا۔ "گئی اس جگہ جب کہ بدر منیر" "لے لے کے بلائیں کاکلوں کی" "یہ بھی ناچار جی کا کھلونا ہے" "کیا ہوائی چھوٹنے کا ہو بیاں" جیسے اوزان مثنوی میں زیادہ برتے گئے ہیں۔ غور سے دیکھا جائے تو نظم کے تصور سے پہلے مثنوی کو نظم کہنا چاہیے۔ مثنوی میں کوئی داستان ہو یہ ضروری نہیں۔ کسی بھی واقعے کو لے کر، کسی بھی غرض مدعا کے لیے، کسی بھی منظر یا کیفیت کے بیان کے لیے مثنوی کہی جا سکتی تھی۔ شرط صرف یہ تھی کہ بحر ایک ہو اور اختلافِ قوافی ہو۔ مثنوی کی زور دار حمایت حالی نے مقدمۂ شعر و شاعری میں کی ہے۔ حالی رقم طراز ہیں:

> "مثنوی اصنافِ سخن میں سب سے زیادہ مفید اور بکار آمد صنف ہے۔ کیونکہ غزل یا قصیدہ میں اس سے کہ اول سے آخر تک ایک قافیہ کی پابندی ہوتی ہے ہر قسم کے مضامین کی گنجایش نہیں ہو سکتی... وجہ جتنی صنفیں فارسی اور اردو شاعری میں متداول ہیں ان میں کوئی صنف مسلسل مضامین کے بیان کرنے کے قابل مثنوی سے بہتر نہیں ہے۔ یہی وہ صنف ہے جس کی وجہ سے فارسی کو عربی پر ترجیح دی جا سکتی ہے۔"

حالی نے مثنوی میں ربط کلام اور قصہ کی بنیاد کو نا ممکن اور فوق العادت باتوں پر نہ رکھنے کو ضروری قرار دیا ہے۔

شاہنامہ اور مثنوی مولانا روم فارسی کے شاہکار ہیں۔ شاہنامہ کی روایت رزمیہ اور مثنوی معنوی کی تصوف ہندستان میں مثنوی کے فارم کو پہلے پہل صوفیۂ کرام نے تذکیر و ترسیل کے لیے اختیار کیا۔ اس لیے ہندستان میں فردوسی کے بجائے رومی کی روایت کو فروغ ملا۔ رومی کے علاوہ نظامی کی تقلید بھی نمایاں رہی۔

مثنوی کے لیے پہلی شرط ہے کہ اس میں کوئی واقعہ، داستان یا موضوع (Theme) ہو اور اس قافیہ کو بالترتیب مصرعہ بہ مصرعہ ترقی دی جائے۔ سماج، فطرت، زندگی اور ماحول و فضا کی تفصیلات سے اسے سجایا جائے۔ مثنوی میں واقعات یا حالات کے علاوہ کردار ہوتے ہیں۔ کردار اکثر اعلا طبقوں، امرا، رؤسا اور شاہی خاندان کے ہوتے ہیں۔ عوام کے طبقے کے کردار ان کے معاون و مصاحب ہوا کرتے ہیں۔ مثنوی کے

www.taemeernews.com



معیار اصول محاسن معائب کے لیے اگر کسی اور زبان کی شعریات سے تقابلی مواد حاصل کرنا ہو تو وہ سنسکرت کے مہاکاویہ اور کھنڈ کاویہ کی شعریات ہو سکتی ہے۔ ارسطو اور مابعد کے مغربی ناقدوں اور عربی کی شعریات کی طرف رجوع ہوں تو گڑبڑ پیدا ہونے کا امکان ہے۔

مثنوی نگار اپنے بیان میں جنگ و نبرد آزمائی کے مناظر کی تصویر کشی کرتا ہے یا پھر محفل عیش و طرب اور مہم جوئیوں کی تفصیل بیان کرتا ہے۔ اس طرح مثنوی اپنے موضوع سے متعلق تہذیب اور عمرانیات کی، طرز حیات کی، رہن سہن کی، رسم و رواج کی دستاویز بھی بن سکتی ہے۔

مثنوی کے علاوہ غزل کے فارم میں قصیدے بھی بہت کہے گئے۔ سودا اور ذوق تو قصیدوں کے بادشاہ قرار دے دیے گئے تھے۔ قصیدے کے تمہیدیہ اشعار جنھیں تشبیب یا نسیب کہا جاتا تھا جب قصیدے سے آزاد ہو کر عشقیہ مضامین ادا کرنے لگے اور وارداتِ قلب کی ہمنوائی کے لائق ٹھہرے تو انھیں غزل نام دے دیا گیا۔ قصیدہ اور اس کی تشبیب عربی الاصل ہے لیکن عربی میں غزل نام کی کوئی صنف نہیں۔ قصیدے میں مطلعے ہوتے ہیں اور اشعار غزل کی طرح اشعار ہوتے جن کے جفت مصرعے ہم قافیہ ہوا کرتے ہیں۔ قصیدہ بھی ایک بیانیہ صنف ہے۔ تشبیب عشقیہ، بہاریہ، بے ثباتی عالم اور ناقدریِ علم و فن کا شکوہ کرنے والی یا تاریخ، فلسفہ، منطق، نجوم، موسیقی، تصوف، مضامینِ اخلاق، رندی، سرمستی یا مقاماتِ ملاقات کی تباہی و بربادی کے متعلق ہوتی ہے اس کے بعد شاعر گریز کرتا ہے، یعنی ابتدائی حصے اور مدح کے درمیان ایک پل بناتا ہے۔ اس پل سے ہوتا ہوا وہ اصل مقصد یعنی مدح پر آتا ہے اور اپنے ممدوح یا موضوع کی تعریف و توصیف میں زمین آسمان کے قلابے ملا دیتا ہے۔ قصیدہ ختم ہوتا ہے۔ شاعر کے عرضِ مطلب یعنی عرضِ مدعا اور دعا پر۔

مثنوی اور قصیدہ منصوبہ بند شاعری ہوتے ہیں۔ مثنوی میں زور ہوتا ہے تسلسل و روانی پر اور قصیدے میں زبان و بیان کی شان پر، شوکت الفاظ پر، انداز بیان کے طمطراق پر اور آرائشی اسلوب پر۔ ویسے، عربی میں قصیدہ نظم کا مترادف ہے۔ قصیدہ صرف تعریف و توصیف کے لیے ہی نہیں کسی کے برائی کے بیان کے لیے بھی کہا جاتا ہے۔ پند و نصائح اور نیک مشورہ دینے کے لیے بھی اور محض کسی شخص، شے، منظر یا موقعے کے محض بیان کرنے کے لیے بھی۔ شاعر کی نیت، اس کا ارادہ، اس کا مدعا اور اس کی دلی مراد قصیدے کو وحدت کی ڈور میں باندھتی تھی اور اس وحدت کو قائم رکھتی تھی ممدوح کے ذات اور شخصیت۔ ہجو بھی اگر غزل کی ہیئت میں ہوتی تو صنف قصیدہ کے ضمن میں اس کا ذکر بھی کیا جاتا تھا۔

مرثیہ اردو شاعری کی نہایت جامع اور اہم صنف سخن ہے۔ مرثیے کو اہمیت، افضلیت اور تقدس عطا کرنے میں انیس و دبیر کے کارناموں نے جو رول ادا کیا ہے بے مثال ہے۔ مرثیہ تو کسی عزیز کسی محبوب شخص یا کسی بزرگ کی موت پر ماتم اور نوحہ کرنے والی صنف ہے۔ اس کا اصل کارنامہ تو مستمعین کو رلانا ہے۔ انیس و دبیر نے مرثیے میں خطابت کے عناصر کو بھی شامل کر لیا۔ عقیدت تو پہلے سے موجود تھی۔ خطابت اور عقیدت کے علاوہ محاکاتی اور رزمیاتی تیور بھی شامل کر لیے۔ مراثی انیس و دبیر میں عرب کے کلچر اور وہاں کے سماجی رسم و رواج کے بجائے لکھنؤ اور اودھ کی تہذیبی فضا سانس لیتی ہے۔ ان مراثی کا تقابل عیسائی مشنریوں کی تبلیغی سرگرمیوں اور خصوصاً مصوری سے کیا جا سکتا ہے جن میں یسوع مسیح اور ان کے لواحقین و حواریین کو ہندستانی لباس اور ماحول میں پیش کیا جاتا ہے۔ مرثیے میں ایک ہی بات کو سو طرح کہا جاتا ہے۔ بات کو آگے بڑھانے کے بجائے

www.taemeernews.com



بات سے بات پیدا کرنے پر زور ہوتا ہے۔ انیس کی روایت یا تو جوش ملیح آبادی، سردار جعفری، کیفی اعظمی وغیرہ کے کلام میں (موخرالذکر کے یہاں کم) نظر آتی ہے یا جدید حسیت یا عصری آگہی کے تناظر میں وحید اختر نے اس کا حیلہ کیا ہے۔ وحید اختر نے توضیح و تصریح سے حتی الامکان گریز کیا ہے۔ وحید اختر نے شیون و رقت اور رزم جوئی و نبرد آزمائی کے بجائے اپنے مرثیوں میں تفکیری اور تفہیمی مقاصد کو زیادہ زیر غور رکھا ہے۔

شہر آشوب، بے ثباتیِ عالم، بربادی و تباہیِ شہر کا ماتم کرنے کے لیے لکھے جاتے تھے۔ موضوع سے ہی اس کی شناخت ہوتی تھی۔ کوئی مستقل ہیئت مقرر نہ تھی۔ ہمارے عہد میں شمس الرحمٰن فاروقی نے سخن آشوب شہر آشوب کی طرح پر لکھا اور اس میں ان کے طرزِ جلیل کی بلند خوانی سُنی جا سکتی ہے۔ شہرِ سخن کی بربادی کا مرثیہ ہے یہ سخن آشوب انداز بیان میں البتہ بڑا طمطراق اور کرّوفر ہے۔

واسوخت عاشق کو آئینہ دکھانے والی صنف ہے۔ واسوخت کا شاعر بدتمیزی تو نہیں کرتا لیکن معشوق کے سامنے تن کر کھڑا ہو جاتا ہے اور اسے اپنی اہمیت اور خودداری کا احساس دلاتا ہے۔ بعض اوقات تو واسوخت کا مرکزی کردار یعنی عاشق اپنے معشوق سے بے پروا اور ناراض ہو کر طعن و تشنیع پر اتر آتا ہے۔ اس کی حق گوئی و بے باکی معشوق کو اپنا رویّہ بدلنے اور عاشق کی طرف مائل ہونے پر مجبور کر دیتی ہے۔ واسوخت کے پہلے مصرعوں کی تعداد مقرر تو نہیں ہے لیکن آٹھ یا چھ مصرعوں کے واسوخت زیادہ لکھے گئے ہیں۔

ریختی عورتوں کے محاوروں، لب و لہجے اور ناز و ادا کی نقل اتارتے ہوئے کہی جاتی رہی۔ اس صنف نے لکھنؤ میں آنکھ کھولی تھی اور وہیں اسے فروغ ملا۔ میر حسن نے اپنی مثنوی بدر منیر میں جو اشعار نسائی کردار کے منہ سے کہلوائے ہیں، انھیں میں ریختی کا بیج چھپا ہوا ہے۔ ریختی کی زبان گھریلو اور آسان ہوتی تھی جس میں فارسی تراکیب، محاورہ زبان اور عطف و اضافت سے پرہیز کیا جاتا ہے۔

گیت اردو کی غنائی صنفِ سخن اس کے ابتدائی اور وسطانی ادوار میں تو نہ بن سکا لیکن بیسویں صدی کے ربع ثانی سے اپنا جلوہ دکھانے لگا۔ ہندستان میں گیت کاویہ یعنی غنائی شاعری عہدِ قدیم ہی سے شروع ہو گئی تھی۔ وید کی ثنائیہ اور دعائیہ رچاؤں میں بڑی زبردست گیتا تمکتا ملتی ہے۔ سنسکرت شاعری میں مکتک (آزاد قطعات) کا چلن تھا اور ان مکتکوں کا انداز گیتوں کا ہوتا تھا۔ یہ گیت عشقیہ ہوتے تھے اور عشقِ حقیقی کا نور اور عشقِ مجازی کی حرارت ان میں ہوتی تھی۔ کالداس کے شیاملا دنڈک، اشوگھوس کے گنیش نوتر کا تھا، ہرش کے سپر بھات ستوتر، بانڑ کے چنڈی کا شتک، موک کی موک پنچ شتی، جے دیو کے گنگا ستون اور گیت گوند پنڈت راج جگناتھ کی سدھا لہری، امرت لہری، گرنگ لہری اور پی یوش لہری، عشقِ حقیقی کے سلسلے میں اور کالداس کے میگھ دوت، رتُ سمہار اور شرنگار تلکا، بھرتری ہری کا شرنگار شتک عشقِ مجازی کے سلسلے میں مثال میں پیش کیے جا سکتے ہیں۔ گیت کی روایت جے دیو، ودیاپتی، چنڈی داس وغیرہ تک پہنچی پھر بھگتی کاویہ میں اور امیر خسرو میں آئی۔ دکنی شعرا نے بھی گانے کے لیے بعض چیزیں کہیں۔ نظیر اکبرآبادی کے بعد لکھنؤ میں رہس اور اندر سبھائیں ظاہر ہوئیں اور بہادر شاہ ظفر کے کلام میں بھی کہیں کہیں اس کی جھلک نظر آتی ہے۔ اردو میں آزادی کی جدوجہد اور قومی تحریکات میں اردو کی پُرجوش اور عملی شرکت کے باعث اور ہندستانی تہذیبی اثرات کی نشاۃ ثانیہ کی ترغیب سے گیت پھر لکھے جانے لگے۔ غزل کے باعث اردو کے شعرا میں غنائیت تو پہلے سے پائی جاتی تھی، ہندی کے لب و لہجے اور اسلوب کو اردو اکر گیت لکھے گئے۔ داخلیت کے اشتعال طلوع

www.taemeernews.com



اور دردمندی کی بلوروں، سادگی کے ترنم اور ارتفاعِ جذبات کی شدت گیت کے لیے لازمی ہے۔ حفیظ جالندھری الطاف مشہدی، مقبول حسین داناپوری، ساغر نظامی، مجاز، قتیل شفائی، ناصر شہزاد وغیرہ نے گیت لکھے۔ تنویر نقوی، سلام مچھلی شہری کے گیتوں میں بھی ایک کیفیت ہے۔

ہونے کو بہت کچھ ہوا۔ لکھنے کو بہت کچھ لکھا گیا، ہیئت و مواد کی پیشکش کے ہزاروں تجربے کیے گئے لیکن جو مقبولیت غزل، مثنوی اور مرثیے کو حاصل ہوئی اس کا جواب نہیں۔ نظم حالانکہ مصرعوں اور شعروں کی ساخت اور بندکاری کے لحاظ سے اردو کی اپنی صنف ہے لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ اس کی تشکیل اور فروغ میں مغربی تعلیم اور مطالعے کا بڑا حاکمانہ رول رہا ہے۔ خلیل الرحمن اعظمی نے اپنے مضمون "اردو نظم کا نیا رنگ و آہنگ" میں ۱۸۶۷ء کو اردو کی جدید نظم کی تشکیل کا نقطۂ آغاز مانا ہے۔ اس نئی صنف کو رائج کرنے اور اور اسے فروغ دینے کے لیے عبدالحلیم شرر کے سر سہرا باندھا جاسکتا ہے۔ اردو میں اسٹینزا فارم کو ویزا دینے والے شرر ہی تھے۔ رسائل میں دل گداز اور مخزن کو اس صنف کو تسلیم کرنے اور مقبول بنانے میں پیش پیش ثابت کیا ہے۔ نظم کے ابتدائی زمانے میں انگریزی نظموں کے تراجم کو بڑی اہمیت حاصل تھی۔

جدید نظم کے ابتدائی دور ہی میں عبدالحلیم شرر، اشتیاق حسین قریشی، حفیظ ہوشیارپوری وغیرہ کی نامساوی الارکان آزاد نظمیں بھی نظر آتی ہیں۔

مختصر نظم دراصل غنائی نظم کے دھارے کی ایک موج جستہ ہے۔ نظم با فیہ اور طرز اظہار کو اپنے جسم و جان میں جذب کر لیتی ہے اور مواد و ہیئت کو یکجان بنا دیتی ہے۔ نظم گو بہت جانی پہچانی ہوئی چیزوں کو بھی تحیر و تجسس کی نگاہ سے از سر نو دیکھتا ہے، شاعر اپنے منتخب فارم کی غلامی نہیں کرتا بلکہ اس کا رفیق سفر بن جاتا ہے۔ اس کا خیال اس کی فکر اس کا جذبہ اس کا احساس مصرعہ بہ مصرعہ شعر بہ شعر، بند بہ بند بڑھتے ہیں پھیلتے ہیں اور پڑھنے والے کے ذہن میں نئے پھول کھلاتے ہیں۔ ہندی کے مہاکوی نرالا نے لکھا ہے:

> صرف رس، النکار یا دھون فن (شاعری) نہیں اگر یہ توفن کے جزوی مفہوم میں، کلی میں نہیں۔ جزوی مفہوم میں (تمتر انندن) پنت کا فن بہت خوبصورت نظر آتا ہے۔ ان کے پرستاروں کی نظر انھیں جزوی صورتوں میں بندھ گئی ہے۔ اس کی توسیع ممکن نہیں۔ وہ پرستار فن کو اس طرح دیکھنے کے عادی بھی نہ تھے۔ پہلے سے چھند، دوہے چوپائیوں کی جو روایت تھی وہ اس (نئے) فن سے مطابقت نہیں رکھتی تھی۔"

اردو میں جہاں مختصر نظم کی صورت میں انسان کے مشاہدات، تاثرات، محسوسات اور تجربات کی داخلی شدت کو پیش کیا گیا ہے، وہیں چٹکلے بھی نظم کیے گئے ہیں۔ جذبات کو چابکدستی سے اس طرح ایک دوسرے سے ٹکرایا ہے کہ ان کی آپسی رگڑ سے چنگاریاں اٹھتی ہیں اور اس شعبدہ بازی پر لوگ تالیاں پیٹتے ہیں۔ ان ہتھکنڈوں اور کرتبوں اور بازی گریوں سے لوگ چونک جاتے ہیں لیکن وہ آنند انھیں نہیں ملتا جو شاعر کا مقصد ہے۔ ایسی چونکانے چمکانے والی چھوٹی چھوٹی نظمیں ناقدین کے لیے چراگاہیں بن جاتی ہیں اور انھیں سبزہ خوری میں آسانی بہم پہنچاتی ہیں۔

صنف نظم رومانیت کی تحریک سے مستفیض ہوئی اس میں کوئی شک و شبہ نہیں۔ نظم کا نامیاتی تصور رومانیت ہی سے ملا۔ نظم میں بڑھنے، پھیلنے، پھوٹنے کی ویسی ہی قوت ہوتی ہے جو پیڑ پودوں میں پائی جاتی ہے۔

www.taemeernews.com



گویا یہ نباتاتی تصوّر ہے۔ نظم دراصل ایک حیاتیاتی اکائی ہے۔ اس میں تحرک بھی ہوتا ہے اور وہ اپنی سمت منتخب کرکے ادھر ہی چلتی دوڑتی یا رینگتی ہے۔ اس کے معنی صرف اس کی بناوٹ اور بندش سے پیدا نہیں ہوتے بلکہ احول، فضا، سیاق و سباق کی تبدیلی سے رنگ بدلتے ہیں۔

مختصر نظم میں فکر و خیال کی اہمیت بنیادی نہیں ہے۔ اصل چیز وہ کیفیت یا تاثر ہے جو کسی نظم کے وجود سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کے لیے شاعر کو گہرائی میں ڈبکیاں لگانی پڑتی ہیں۔ وسعت کے بجائے نظم کا زور شدّت پر ہوتا ہے، جذبے کی اور احساس کی شدّت۔ نظم میں ارتباط اور تسلسل بہت ضروری ہے۔ موڈ اور کیفیت شروع سے آخر تک یکساں ہونا لازمی ہے۔ مختصر نظم کا لہجہ بھی بڑی یگانگت کا ہونا چاہیے۔ مختصر نظم میں کفایت الفاظ بھی متوقع ہوتی ہے۔ الفاظ کا بالخصوص صفات کا اسراف بے جا نا قابلِ برداشت ہوتا ہے۔ نظم میں کساد اور رچاؤ اسی کفایت کے باعث پیدا ہوتا ہے۔ مختصر نظم موضوع اور بیان میں فرق باقی نہیں رہنے دیتی۔ نظم کے لیے تنظیم ہونا زیادہ ضروری ہے۔

طویل نظم کی قدیم صورتیں تو مثنوی، قصیدہ اور مرثیہ ہیں۔ مسدس مد و جزر اسلام سے طویل نظم اپنی جدید صورت میں ظہور میں آئی۔

مثنوی کے فارم میں طویل نظمیں لکھنے کے تجربات حالی نے نشاۃِ امید، حبِ وطن، مناظرۂ رحم و انصاف برکھارُت اور مناجاتِ بیوہ میں کیے۔ محمد حسین آزاد نے بھی مثنوی کے انداز میں صبحِ امید، گنجِ قناعت، وداعِ انصاف و دادِ انصاف شبِ قدر جیسی طویل نظمیں لکھیں۔ شبلی نعمانی نے بھی ایک مثنوی امید کے موضوع پر اور ایک علی گڑھ کے دارالعلوم سے متعلق مثنوی کے انداز پر لکھی۔ مثنوی کے فارم کو اقبال نے بھی پسند کیا۔ طویل نظم میں رزمیے، مہا کاویہ اور ڈرامے کی چھاپ بھی نظر آتی ہیں حالانکہ ان تینوں اصناف کی کوئی روایت اردو میں نہیں تھی، اردو میں مثنوی اور مراثی انیس و دبیر نے اور نظیر اکبرآبادی نے زورِ بیان کے کرشمے دکھائے تھے۔ مراثی انیس و دبیر نے مسدس کے امکانات کو کھنگال کر وسعتِ اظہار کے لیے اس ہیئت کو پسند کیا اور اس بار واج دیا کہ اقبال و جوش نے بھی اسے اظہارِ فکر و خیال اور جولانیِ طبع دکھانے کے لیے انتخاب کیا۔ طویل نظم وسعتِ تجربہ و علم اور قادر الکلامی کی متقضی ہے۔ اس کا طول و عرض ہی اس کا کردار نہیں بلکہ بات کی تہہ داری اور بیان کی رنگارنگی بھی اسے طویل کہلانے کا حق دیتی ہے۔ عربی قصائد سے متاثر ہو کر شاد عارفی نے طویل نظم کہی اور بیانیہ میں بھی شعریت اور کیفیت ہوتی ہے اسے ثابت کر دیا۔ سردار جعفری کی طویل نظمیں اپنے مصرعوں کی تعداد کی بنا پر تو طویل ہیں ہی ان میں یہ تاثر بھی پیدا ہوتا ہے کہ کوئی شخص، جو ذی حس اور ذی فکر ہے اور جسے انسانی مسائل ہیں درد مندانہ دلچسپی ہے، رات کے تاریک و خاموش لمحات میں اکیلا بیٹھا کچھ سوچ رہا ہے اور اس کی سوچ کی لہریں مصرعوں میں ڈھل رہی ہیں۔ "پتھر کی دیوار" "ایشیا جاگ اٹھا" "جمہور" سردار جعفری کی طویل نظمیں ہیں۔ وحید اختر نے صحرائے سکوت، ایک اور عالمِ آشوب، وحشت گرداں اور رات چہرہ در چہرہ لکھیں۔ وحید اختر کے یہاں قادر الکلامی، تفکیری رویّہ اور دانشورانہ روایت ملتی ہے۔ "ایک اور عالم آشوب" قصیدے کے فارم اور اسلوب میں ہے۔ ان کا نو کلاسکی نظم و ضبط جدید حسیت کو اپنے اندر اتار لیتا ہے۔ طویل نظم میں دو بحروں کے باری باری سے لانے کا تجربہ ساحر لدھیانوی نے اپنی نظم پرچھائیاں میں کیا تھا۔ راقم الحروف نے سندباد، شہرزاد، شب گشت، کیوبڈیا، صوت الناقوس، سیاہ گال، سبز آگ اور صلصلۃ الجرس کے عنوان

www.taemeernews.com



سے کئی طویل نظمیں کہیں جن کی حرکات کی موزونیت، کہیں آزاد نظم، کہیں پابند نظم، کہیں رباعی، کہیں غزل اور کہیں قطعات قائم کرتے ہیں اور اس طرح پڑھنے والا یکسرانپن (Monotony) کا احساس نہیں کرتا۔

اردو کے ان شعرا کے جنھوں نے ہیئت واسلوب اور زبان و بیان کی قدیم روایت کو نہیں چھوڑا، طویل نظمیں کہیں مثلاً اقبال جوش اور فراق۔ ترقی پسند شاعروں نے بھی طویل نظمیں کہیں مثلاً سردار جعفری اور اختر الایمان جدید شاعروں نے (جدیدیت پرست ہوں یا خالص جدید) طویل نظم کے فارم کو اختیار کیا مثلاً راشد (ایران میں اجنبی) مختار صدیقی (موتن جو داڑو، ٹھٹھہ، کوئی ایسی طرزِ طواف) ناصر کاظمی (سر کی چھایا) شہر غریب، اور شہر انبالہ پر ایک یادآوار (Nostalgic) طویل نظم جس کا عنوان یاد نہیں آرہا ہے مگر جو عربی کے قصائد کی طرز پر تھی اور خوب تھی) جعفر طاہر (مہنت کشور) کمار پاشی (ولاس یاترا) آخر الذکر نظم میں اسطور سازی کا عمل نظر آتا ہے۔ کمار پاشی نے اساطیری پیکروں اور علائم سے (جن میں سے بیشتر جنسی پیکر و علائم ہیں) آج کے انسان کے مسئلہ کو پیش کرنے کا تجربہ کیا ہے۔ کمار پاشی نے اتنے طویل و عریض پروجکٹ میں اندازِ بیان اور لب و لہجہ مختصر نظموں والا ہی رکھا ہے۔ جذبہ و احساس کی تجسیم اور تصوّرات کو ٹھوس پیکروں کی صورت دینے کا رویّہ کمار پاشی نے "ولاس یاترا" میں روا رکھا ہے۔

طویل نظم محض اپنی طوالت اور مصرعوں کی تعداد کی بنا پر طویل نہیں کہلاتی۔ اور نہ شاعر کا یہ دعوا کہ "اک رنگ کا مضمون ہو تو سو رنگ میں باندھوں" کسی نظم کو طویل کہلانے کا مستحق بنا سکتا ہے۔ طویل نظم میں جذبے، خیال کا ارتقا اور مضمون کی بڑھت لازمی ہے۔ موضوع کی تہداری اور اہمیت بھی قابلِ غور ہے۔ طویل نظم میں ایک منطقی ارتباط بھی ہونا ضروری ہے۔ طویل نظم کا محرک کوئی جذبہ ہو تو ہو وہ دماغی (Cerebral) ترکیب (Composition) ہوتی ہے۔ طویل نظم کی وحدت کے ضامن اس کا موضوع اور شاعر کا اس میں استغراق کو قرار دیا جا سکتا ہے۔ جو فرق ٹیلی وژن کے اسکرین اور سنیما اسکوپ فلم کے پردے میں ہے، وہی مختصر نظم اور طویل نظم میں ہے۔ ایک میں شدّت اور گہرائی، ارتکاز اور وحدت تاثر پر زور ہے تو دوسری میں جست اور گیت، گرفت اور رنگارنگیِ تاثر پر۔ ایک میں کشش ہوتی ہے دوسری میں پکڑ۔ طویل نظم کے لیے تجربات کا تنوع اور پرت در پرت معنویت رنگ دکھاتی ہے۔ طویل نظم بہت سی چھوٹی چھوٹی نظموں کا مجموعہ بھی ہو سکتی ہے۔ اعلانز اور مونتاژ کی تکنیک بھی اس کی بناوٹ میں کھپائی جا سکتی ہے۔ طویل نظم کا مرکزِ قوت تجربات کی دین ہے۔

مختصر نظم بھی ترکیب تو الفاظ، فقروں اور مصرعوں ہی سے پاتی ہے لیکن معنویت اور تاثر کے لحاظ سے اپنے آپ میں ایک اکائی ہوتی ہے۔ جبکہ طویل نظم اکثر و بیشتر ایسی کئی اکائیوں کا مجموعہ ہوتی ہے۔ اس کی مثال اس رسّی کی سی ہے جو مختلف ریشوں یا تاروں سے بٹی جاتی ہے۔ مجھ سے جب طویل نظم کے تخلیقی عمل پر سوال کیا گیا تو میں نے جواب دیا تھا: "اپنی کشتی موجوں کے سپرد کر کے سمندر کے اندر جال پھینک کر یقین کو تکیہ بنا کر چپ چاپ بیٹھ جانے والے مچھیرے کا تصوّر کیجیے۔ اس کا جال ملتا ہے تو وہ اسے کھینچ لیتا ہے اور دیکھتا ہے چھوٹی بڑی سیکڑوں مچھلیاں اس کے جال میں آگئی ہیں۔ وہ انھیں ان کے سائز اور وزن کے اعتبار سے جما کر اور سجا کر رکھ دیتا ہے۔ ایسا ہی کچھ میرا حال ہے۔"

مختصر نظم میں کوئی مانے یا نہ مانے، چاہے اَن چاہے، رومانیت اور غنائیت کے اثرات کارفرما رہتے

www.taemeernews.com



ہیں۔ شدّتِ جذبات، اشتعالِ احساس، ارتکازِ توجہ، انسلاکاتِ تصور، ٹھوس آکار پاتا ہوا درد یہ سب رومانی مسلمات ہیں۔ زبان و بیان کی سادگی اور نغمگی پر اور نظم کے اختصار پر اصرار غنائی تقاضے ہیں۔ طویل نظم کا شاعر دھیان اور سمادھی کے دورانِ عمل کے بعد مراد پا جانے والے سِدّھ کا سا ہوتا ہے۔ طویل نظم کو محاکاتی اور مکالماتی اندازِ گفتگو زیادہ راس آتا ہے۔ انور سدید نے میری طویل نظم صلصلۃ الجرس پر تبصرہ کرتے ہوئے اوراق دلاہور اپریل مئی ۵ ء میں لکھا تھا۔

" اب تک جدید شعرا نے جو نظمیں تخلیق کی ہیں ان کی امتیازی شان ایجاز و اختصار میں پنہاں ہے۔ بعض شعرا نے طویل نظمیں کہنے کی کوشش بھی کی ہے لیکن اول تو ان کی تعداد بہت کم ہے دوسرے ان نظموں میں جذبہ چونکہ پھیل جاتا ہے اس لیے اکثر شاعر کی گرفت ڈھیلی ہوتی ہوئی نظر آتی ہے عمیق حنفی شاید اردو کے واحد شاعر ہیں جنھوں نے کامیاب طویل نظم کہنے کا آغاز کیا اور زندگی کی ایک چھوٹی سی قاش کو پیش کرنے کے بجائے زندگی کے "کل" کو سمیٹنے کی کوشش کی۔ سند باد ان کی اس سلسلے کی اولین کاوش تھی، صلصلۃ الجرس ان کی دوسری طویل نظم ہے جو پوری کتاب پر محیط ہے۔"

کچھ ایسے ہی خیالات کا اظہار ڈاکٹر وحید اختر نے سند باد پر اپنے تبصرے میں کیا تھا جو" ہماری زبان" میں شائع ہوا تھا۔ وحید اختر کو بھی سند باد بہت سے نامور شعرا کی طویل نظموں کے مقابلے زیادہ کامیاب اور بھرپور نظر آتی تھی۔ انور سدید سے میری راہ و رسم نہیں ہے اور نہ نجی خط و کتابت ہوتی ہے اس لیے اپنی طویل نظم ان کی معروضی رائے نقل کرنے میں خود نمائی کا پہلو میرے اندر کوئی حجاب پیدا نہیں کرتا۔ ان کی رائے طویل نظم کے فارم اور اسلوب کی حد تک ہی میں نقل کر رہا ہوں اور ان کے تبصرے کا وہ حصّہ چھوڑ رہا ہوں جو صرف مجھ سے متعلق ہے اور جس میں انھوں نے صلصلۃ الجرس کو علامہ اقبال کی طویل نظموں کے بالمقابل رکھ دیا ہے۔ میرے لیے حد ادب میں رہنا ضروری ہے۔

سند باد پر (ممکن ہو) اپنے مضمون میں طویل نظم کی طوالت پر مختصر نظم اور غزل کے مسلم الثبوت شاعر اور میرے دوست شہر یار نے اس طرح اظہارِ خیال کیا تھا:

" اردو کے زیادہ تر شاعر اور نقاد یہ سمجھتے ہیں کہ کسی نظم کا طویل یا مختصر ہونا اس کے مصرعوں کی زیادتی یا کمی پر منحصر ہے یہ ایک التباس ہے اور بہت بڑا التباس ہے کیونکہ کسی نظم کے مختصر یا طویل ہونے میں مصرعوں کو نہیں موضوع کو دخل ہوتا ہے۔ اگر کسی نظم میں ایک ہزار مصرعے ہیں تو یہ قطعی ضروری نہیں کہ اس پر طویل نظم کا اطلاق ہو۔ (مثال کے طور پر سردار جعفری کی طویل نظموں کو پیش کیا جا سکتا ہے)۔ لیکن عمیق حنفی کی نظم ہر اعتبار سے طویل ہے۔ مصرعوں کے تعداد کے اعتبار سے اور موضوع کے لحاظ سے بھی۔"

ڈاکٹر وزیر آغا نے ۲۰ر جولائی ۶۳ کے اپنے مکتوب میں مجھے لکھا تھا:

میں آج تک طویل نظم کا قائل نہ ہو سکا۔ اس کے مطالعے سے مجھے ہمیشہ یہی احساس ہوا کہ شاعر نے ایک PLAN بنا کر نظم کو لکھا ہے اور دراصل یہ ایک نظم نہیں بلکہ کئی نظموں کا مجموعہ ہے جسے شاعر نے ایک باریک سے دھاگے میں پرو کر پیش کیا ہے۔

www.taemeernews.com



اس کے باوجود ڈاکٹر وزیر آغا نے "آدھی صدی کے بعد" عنوان سے ایک طویل نظم کہی۔ ۱۹۶۳ء سے ۱۹۸۱ء تک ۱۸ برس بیت چکے تھے اور اٹھارہ برس میں کسی صنفِ سخن کا قائل ہو جانا ممکن ہے۔ اپنے پیش لفظ میں فرماتے ہیں۔

> میری طویل نظم "آدھی صدی کے بعد" دراصل میری اس واپسی کے سفر ہی کی داستان ہے بلکہ یہ تو بجائے خود ایک مہم ہے۔ کیونکہ واپسی کے سفر میں مجھے پہلی بار وہ سب کچھ نظر آیا ہے جو ان طویل مسافتوں میں ہمہ وقت دعوتِ نظارہ تو دیتا رہے مگر جو مجھے اپنے سفر کے دوران محض اس لیے نظر نہ آیا کہ میری آنکھ بیدار نہ تھی۔

نظم "آدھی صدی کے بعد" میں پانی کے دھارے کی تمثیل کے باریک سے دھاگے میں تجربات کی محسوس شکلوں کو پروتی ہے اور اسطوری پیکروں کی مدد سے نصف صدی کا حصہ کہتی ہے۔

اردو کی جدید شاعری میں غزل کا جو مقام ہے وہ اندرا گاندھی کی طرح کئی بار ڈولا ہے لیکن غزل کو کوئی آسن سے ہٹا نہیں سکا۔ معلوم کئی بار ہوا کہ بس اس آندھی میں غزل کا چراغ ٹِک نہ پائے گا مگر اس کی لو ہل ڈل کر پھر قائم ہو جاتی ہے۔ فرحت احساس کی غزلیں دیکھیے، عبداللہ علیم کو پڑھیے، صغیر ملال، شوکت عابد، کی غزلوں میں ڈوب جائیے، آپ اردو شاعر سے مایوس نہ ہوں گے بلکہ کہہ اٹھیں گے کہ جب تک غزل زندہ ہے اردو شاعری کا کوئی کچھ بگاڑ نہیں سکتا۔ لیکن اردو شاعری کل ہندی اور آفاقی تناظر میں صرف غزل کے بل پر کھڑی نہیں رہ سکتی۔ اور نہ اردو والوں اور ہندستان اور پس ماندہ ممالک کی آواز دنیا تک پہنچا سکتی ہے۔

اردو شاعری کی تنقید کے رویے میں جو تبدیلی پیدا ہوتی ہے اسے اردو کے حق میں مناسب ٹھہرانے میں کم از کم مجھے تامل ہے۔ ہمارے یہاں شاعری میں جو لطف تھا جو مزا تھا وہ اس تنقیدی رویے کے باعث اور کم ہو گیا۔ شاعری میں زندہ دلی، قوت اور مزا واپس لانا ضروری ہے۔ اس سلسلے میں امراؤ جان ادا کے مصنف مرزا ہادی رسوا کی تنقید نگاری پر ڈاکٹر محمد حسن نے ایک مفید مضمون لکھا تھا (نقوش، ادب عالیہ نمبر) مرزا رسوا نے اردو شاعری کے مسائل کو دوسرے تمام علوم سے مربوط کر کے پیش کیا تھا۔ مرزا رسوا کے چند اقتباسات ڈاکٹر محمد حسن کے مضمون سے دہراتا ہوں:

> ہندستان میں سو برس اُدھر کی شاعری آج کی شاعری سے اچھی تھی۔ متوسطین نے جھگڑے حد سے زیادہ بڑھا دیے۔ اس لیے مزا جاتا رہا۔ مگر اس زمانے میں رجوع معنویت کی طرف ہے اس لیے مجھے ان مراسلات کے لکھنے کی جرات ہوئی۔

کاش ڈاکٹر محمد حسن نے مرزا رسوا کے ان مراسلات کی اشاعت کا سنہ کہیں لکھ دیا ہوتا تو "سو برس" پہلے کا تعین کرنا آسان ہوتا۔ خیر۔ مرزا رسوا کا ایک ارشاد اور:

> شعر پر نظر کرنے کے دو رخ ہیں ایک آزادیِ لفظ اور دوسرے آزادیِ معنی۔ جس زمانے میں الفاظ کی باریکیوں کی طرف زیادہ نظر کی جاتی ہے توجہ اس طرف مبذول ہو جاتی ہے، معنویت کا خیال جاتا رہتا ہے اور جب معنویت کا خیال پیدا ہوتا ہے تو لفظی باریکیاں ترک ہو جاتی ہیں۔ ان دونوں میں نسبت عکسی ہے۔

آج پھر ایک بین الضوابط (Interdisciplinary) رویے کی ضرورت ہے ہر چند شاعری قائم بالذات ہے لیکن اس سے لطف لینے اور فائدہ اٹھانے والے کس زاویے اور کس نہج سے اسے پڑھ رہے ہیں اس

www.taemeernews.com



سے نہ شاعر واقف ہے نہ نقاد۔ تاریخ تہذیب اور حالات حاضرہ کا عکس شاعری پر تجربے کی منزل پر یا اظہار کے مرحلے میں پڑتا ضرور ہے۔ اس لیے شعر کی تنقید کو مقصود بالذات نہیں بنایا جا سکتا ہے۔

سلیم احمد (مرحوم) نظم نگاری کی تحریک سے مایوس ہو گئے تھے۔ وہ اسے ناکام ٹھہرا گئے ہیں۔ پہلے ان کی بات سن لی جائے۔

"جدید شاعری اپنے بیشتر حصہ میں نظم نگاری سے وابستہ ہے اور ہمارے یہاں نظم نگاری کی تحریک سیدھ سبھاؤ سے اپنے راستے پر نہیں چلی۔ ابتدا ہی میں اسے اردو فارسی کی شاعری کی سب سے جاندار روایت سے ٹکر لینی پڑی۔ میرا اشارہ غزل گوئی کی روایت کی طرف ہے۔ معلوم نہیں نظم نگاری کی تحریک کو کامیاب بنانے کے لیے "غزل کی گردن بے تکلف مار دیجئے" کا عزم کیوں اختیار کرنا پڑا۔ اصناف ایک دوسرے کی حریف نہیں ہوتیں۔ لیکن غزل کے ٹکراؤ کے شوق میں ہمارے نظم نگار شاعری کے صدیوں پرانے مسلمات اور اصولوں کی تقسیم سے بھی عاری ہو گئے۔ کسی قومی دشمنی سے لڑائی ایک تو ویسے ہی خطرناک ہوتی ہے، لیکن اس کا سب سے بڑا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ دشمن آپ کے وجود کو متعین کرنے لگتا ہے۔ یعنی لڑائی کے ذریعہ آپ دشمن سے آزاد ہونے کی بجائے دشمن کے اور زیادہ پابند ہو جاتے ہیں۔ نظم نگاروں نے غزل دشمنی کے زور میں اپنی شاعری کو جن اصولوں کے ذریعہ متعین کرنا چاہا انھیں میں اس کی خرابی مضمر تھی۔ ابھی ہمارے یہاں نظم نگاری کی تحریک کی ناکامی کے اسباب کو صحیح طور پر سمجھا نہیں جاتا اور بیشتر اسے شاعروں کی نااہلی کا نتیجہ سمجھا جاتا ہے۔ لیکن مصیبت یہ ہے کہ یہ نظم نگاری جن اصولوں پر قائم ہوئی ان میں بجائے خود اعلا درجہ کی شاعری پیدا ہونے کے امکانات بہت کم تھے۔ اصولوں میں گڑبڑ ہو تو ان کی تلافی ان غیر شعوری اثرات سے ہو جاتی ہے جو آپ اپنی زبان کی بہترین شاعری سے سوتے جاگتے اخذ کرتے ہیں۔ نظم نگاروں کے ساتھ مشکل یہ ہوئی کہ ان کے شعوری اصول بھی کچھ یوں ہی سے تھے اور انھیں غیر شعوری طور پر بھی اپنی زبان کی بہترین شاعری سے متاثر ہونے کا موقع نہیں ملا۔ اس کے دو اسباب تھے۔

"ایک تو ہماری زبان کی بہترین شاعری غزل ہی میں ہوئی ہے اور اس سے نظم نگاروں کو باپ مارے کا بیر تھا۔ دوسرے شاعری کے اصناف کے جو برے بھلے نمونے موجود تھے، انھیں اس قابل نہیں سمجھا گیا کہ ان سے کچھ سیکھا جاتا۔ قصیدہ پر درباریت کا الزام تھا۔ مثنوی پر عشق بازی کا، مرثیہ کو ویسے ہی ایک محدود صنفِ سخن سمجھا جاتا تھا۔ غرض نظم نگاری کی تحریک کسی بڑی روایت کے تسلسل کے بجائے ہر روایت سے بغاوت کے اصول پر قائم ہوئی۔ چونکہ اس کا کوئی ماضی نہیں تھا اس لیے اس کا جدھر منہ اٹھا چل پڑی۔ مشکل یہ ہے کہ اس کے پاس اپنا کوئی "وجدان" بھی نہیں تھا۔ شاعری کا پودا گہری زمین میں بویا جاتا ہے۔ نظم نگاری نے وقتی تقاضوں

www.taemeernews.com



کے پھیر میں اپنے بیج یوں ہی ننگی زمین پر بکھرا دیے۔ ممکن ہے کہ اس کی کچھ تلافی "پیروی مغربی" سے ہو جاتی لیکن کسی غیر زبان کی بہترین شاعری کو اپنے وجدان میں رچا بسا کر اس کے اثرات کو اپنی زبان میں منتقل کرنا ایسا آسان کام نہیں ہے۔ پیروی مغربی ہوئی تو مگر مغرب کی بھونڈی پیروی کی صورت میں۔"

سلیم احمد کی رائے سے اتفاق کرنے پر ابھی میرا ذہن راضی تو نہیں ہے لیکن یہ رائے بہت سوچی سمجھی ہوئی رائے ہے جسے سرسری طور پر رد بھی نہیں کیا جا سکتا۔ ظاہری نظم نگاری اپنے دیس اور اپنی شاعری کی کسی بڑی روایت کے تسلسل سے متعلق نہیں ہے لیکن ہندستانیوں کی طرزِ رہایش کی تبدیلیوں کی طرح اردو شاعری میں بھی جو تبدیلیاں رونما ہوئیں انھیں اسی حد تک قبول کرتے ہوئے غیر غزلیہ اصناف سخن اور شاعرانہ اسالیب کی روایت سے بھی اس کی افزایش و پرورش ہوئی ہے۔

ایڈگر ایلن پو (۱۸۳۶-۱۸۰۹) خالص شاعری کا بڑا قائل تھا۔ اسی کے تنقیدی ارشادات نے فرانس میں علامت پرستی کی حوصلہ افزائی کی۔ پو نظم کی لامحدودیت اور موسیقیت کا علمبردار تھا۔ اس نے طویل نظم کی زور دار مخالفت کی تھی پو نے اپنی تصنیف The Poetic Peinciple میں صاف صاف لکھا تھا:

میرے خیال میں طویل نظم کا وجود ہی نہیں ہے۔ میں مانتا ہوں کہ "طویل نظم" کا فقرہ ایک بیّن تضاد ہے۔

I hold that a long poem does not exist. I maintain that the phrase "long poem" is simply a contradiction in terms.

کولرج (۱۸۳۴ - ۱۷۷۲) پو سے پہلے یہ کہہ چکا تھا کہ لامحدود محدود اربع کی نظم شاعری نہیں ہوتی۔ دراصل کولرج اور پو دونوں نظم کو خواب سے تعبیر کرتے تھے۔ نظم کی منطق اور خواب کا منطر نامہ اس انسانی دلچسپی کا باعث ہیں جسے شاعری کہتے ہیں۔ یہ مسئلہ عقل و دانش اور علم و حکمت کے دائرے سے اور فہم و فراست سے بعید ہے۔ مثنوی، قصیدہ اور مرثیہ غزل کی طرح جو اردو کی غنائیہ صنفِ سخن ہے، کلیتاً اور اصلاً جذبہ و احساس کو باعث و محرکِ شعر تسلیم نہیں کرتے اور غزل کے مقابلے میں سکر سے زیادہ صحو میں یقین رکھتے ہیں۔ اسی طرح طویل نظم میں بھی نظم کی تحریک جذبے یا احساس کے شدید دباو سے ملے نہ ملے نظم ذہانت، عقل و دانش، سوجھ بوجھ، قدرتِ بیان، منطق و استدلال اور دانشورانہ رویے پر منحصر ہوتی ہے، شاہنامہ، مثنوی معنوی، سودا اور ذوق کے قصائد، مثنوی سحر البیان، انھیں جذبے کی لو کے بھڑکنے کے مماثل نہیں سمجھا جا سکتا۔ واقعات یا واقعاتی فکر کو محسوس انداز میں پیش کرنا جدید طویل نظم نگار کا عمل ہے۔ طویل نظم شعر برائے شعر نہیں ہے، پو فن برائے فن کا قائل تھا۔ کولرج کے مزاج میں تلون اور پریشان خاطری بلا کی تھی۔ ایسے لوگوں کے لیے کسی ایک نکتے پر ٹھہر کر غور کرنا ممکن ہی نہ تھا۔

طویل نظم کی وحدت کا سوال بھی اکثر ناقدوں کو پریشان کرتا ہے۔ بالخصوص اس وقت جب نظم مختلف الجہور حرکات پر مشتمل ہو۔ ایک ہی موضوع، قصے، واقعے یا خیال یا مسئلے کی توسیع، ارتقا اور

www.taemeernews.com



استدلالی طوالت میں جو وحدت ہے اسے بیک نظر پہچاننا مشکل ہے۔ یہ گتھی اس وقت اور الجھ جاتی ہے جب شاعر منطقی طریق کو نفسیاتی طریق سے ملا دیتا ہے یا انسلاکات کے ذریعے مختلف ٹکڑوں میں ربط و تسلسل قائم کرتا ہے۔

رابرٹ گریوز (Robert Graves) نے آکسفورڈ یونیورسٹی میں شاعری پر جو خطبات دیے تھے ان میں سے ایک خطبے کا عنوان تھا: The Word Baraka "یعنی برکت ایک لفظ"۔ مذہب و روحانیت کے انجیلی اور قرانی لفظ کو تنقیدِ شعر کی اصطلاح بنانے کی یہ کوشش قابل ستایش ہے۔ گریوز برکت کو اسلامی لغات کا ایک اہم اور قوی لفظ گردانتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ شاعری میں بھی برکت پیدا ہو سکتی ہے بشرطیکہ وہ کسی نیک روایت سے متعلق ہو اور اس کا شاعر مخلص ہو۔ عارف ہو اور صدق دلی سے شعر کہے۔ اس خطبے میں کہا گیا ہے کہ جہاں ذات و صفاتِ خداوندی سادہ و راست انداز میں ظہور پذیر ہوتی ہیں (جیسے کوئی درگاہ یا مقام مقدس) وہاں برکت ہوتی ہے۔ "دل بدست آور کہ حج اکبر است"۔ یہودی اس لفظ کا مادہ عبرانی کے ایک لفظ کو مانتے ہیں جس کے معنی ہیں گھٹنا (Knee)۔ خدا کے آگے گھٹنا ٹیکنے کے معنی میں اہل یہود "برکت" کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ گریوز کہتا ہے کہ تعجب کی بات ہے کہ مسلم صوفیہ کرام شاعری میں برکت کا باعث کسی خاص Muse کو مانتے ہیں جو مونث ہے، عورت ہے! بہرحال اس خطبے میں شاعری میں برکت کی توقع کی گئی ہے۔ برکت کے معنی ہیں اضافۂ رزق میں زیادتی، ترقی وغیرہ۔ طویل نظم کی معنویت نظم کی وجدانی، فیضانی اور عارفانہ فضا کے باعث بابرکت ہو جاتی ہے۔

سلیم احمد (مرحوم) نے نظم نگاری کی ناکامی کا اعلان کیا اور ان سے پہلے شمس الرحمٰن فاروقی تو ۱۹۶۷ میں ترسیل کی ناکامی کا المیہ لکھ چکے ہیں۔ ایک بات قابل غور ہے کہ ہماری جدید شاعری اپنے قاریوں کی ایک اچھی خاصی تعداد کو نہ تو ہنساتی ہے نہ رلاتی ہے، نہ سوچنے سمجھنے کی ترغیب دیتی ہے نہ کسی عمل پر اکساتی ہے، نہ حظ اٹھانے کا موقع دیتی ہے۔ نہ اس میں جسم کے لیے سامانِ سکون و عیش ہے نہ جان کے لیے راحت و اطمینان۔ بجائے اس کے کہ ہم سلیم احمد اور فاروقی کے مقدمات کو من و عن مان کر بیٹھ جائیں اور جیسا چلتا ہے چلنے دیں کیا یہ بہتر نہیں کہ سمتِ سفر، زادِ سفر اور راہبر کا معائنہ کر ڈالیں اور دیکھیں کہ آخر ہم نے کیا کیا ترک کر دیا جو ہمارے اور ہمارے قارئین کے درمیان افہام و تفہیم کا رشتہ بنا سکتا۔ جنھیں ناچنا نہیں آتا تھا وہ تو آنگن کو ٹیڑھا کہہ کر چپ ہو گئے۔ جن نادان اور کام چور کاریگروں نے اپنے اوزاروں سے لڑائی مول لی جب انھیں نئے ترقی یافتہ اوزار دیے گئے تو انھوں نے ہاتھ پیروں پر پٹیاں باندھ کر رخصتِ علالت کی درخواست بھیج دی۔

حقیقت یہ ہے کہ نہ ترسیل ناکام ہوئی ہے نہ نظم نگاری۔ ناکام ہوئے ہیں تو ہم۔ لیکن دشتِ امکان کا مرانی کی دعوت آج بھی کھلی ہوئی ہے۔

www.taemeernews.com

www.taemeernews.com



# ۹

اردو شاعری اپنا راستہ بنا چکی تھی اور اسے اپنے مقصود کا معتبر علم بھی ہو چکا تھا۔ ہندستان پر سات سمندر پار سے چلائی جانے والی حکومت کے جبر اور فیاضی کا تجربہ بھی اردو کو تھا۔ ہندستانی زبانوں میں تقسیم ملک کا سب سے زیادہ اور سب سے برا اثر جس زبان پر پڑا وہ بھی اردو ہی تھی۔

اردو نے اپنی رفاقت اور ہمنوائی کا رشتہ فارسی سے استوار کیا تھا۔ لیکن ایرانی فارسی نے رفتہ رفتہ عربی روایت سے منہ پھیرنا شروع کر دیا اور پہلے تو اپنی قومی تہذیبی روایت سے قربت بڑھائی اور پھر فرانسیسی شعر و ادب اور ساز و آواز سے تعلق گہرا یا۔ ہندستانی فارسی "سبک ہندی" سے چپکی رہی اور ہندستان کی آب و ہوا کو ہی اپنے لیے راس بنایا۔ اردو کے اوزان ہی نہیں، لب و لہجے اور اصنافِ سخن، صنائع، بدائع اور تلمیحات و حوالہ جات فارسی ہی سے درآمد کیے جاتے رہے۔ نظرِ بد سے بچنے کے لیے ہندستانی قصے، کردار، واقعات اور مظاہر و مناظر بھی یہاں وہاں کبھی کبھی اردو کے شاعروں نے اپنا لیے۔ عربی کی صحرائی اور اسواقی شعری روایت، فارسی کی مجلسی اور درباری شعری روایت میں داخل ہو گئی۔ اور ہندستان کی دشت و کہسار، سبزہ زار و محافلِ احباب سے متعلق شعری روایت سے سیدھا اور لین دین کا رشتہ گاڑھا کیے بغیر بھی اردو کو ان تینوں روایات نے نفع پہنچایا۔ قطعہ، رباعی، قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، نوحہ، سہرا، غزل، ترکیب بند، حمد، نعت، منقبت وغیرہ اصناف اپنے فارسی کے اوزان ہی میں اردو میں مروّج رہے۔ پھر آیا حالی، شبلی اور آزاد کا دور۔ سرسید کی اصلاحی تحریک کا دور۔ انگریزی اور سائنس سے مرعوب ہونے کا دور۔ مغربی طرح کی نظم رائج ہوئی اس کا وزن تو مشرقی رہا مگر چلن مغربی ہوتا گیا۔ اس "نئی چال" نے ہماری لغزشِ مستانہ سے ہمیں دور کر دیا۔ پھر شروع ہوا مشرق کے بجائے مغرب کی طرف دیکھنے کا زمانہ۔ یہاں تک کہ ہم نے اپنے اساطیر، مذہبی صحائف اور قدیم شعر و ادب اور علوم و فنون کی بازیافت بھی مغرب کی مدد سے کی۔ روسو، جان اور جیمس اسٹورٹ مل، والٹیر وغیرہ نے ہمیں آزادی اور جمہوریت کے سبق سکھلائے اور ایڈمنڈ برک وغیرہ سے ہم نے اپنا مقدمہ پیش کرنا سیکھا۔ اسی ادھیڑ بن میں ہماری رسائی کارل مارکس، فریڈرک اینگلس، ہیگل، کانٹ، نطشے، برگساں، فرائڈ، ژنگ وغیرہ تک ہو گئی۔ ملٹن، شیکسپیئر، سودے، ورڈس ورتھ

www.taemeernews.com



شبلی، کولرج وغیرہ نے ہمارے مطالعے میں حافظ، سعدی، رومی، فردوسی، خسرو، فیضی، بیدل وغیرہ کی جگہ لے لی۔ ہم نے شکاری ہی سے ڈر کر شکاری ہی کے دامن میں پناہ لی۔ گمراہ ہونے کے لیے پوری دو نسلیں تیار بیٹھی تھیں۔ ۱۹۴۷ء کے بعد ہندستان کی سیاست نے تاریخ کے دباؤ میں جو رُخ اختیار کیا اور سیاسی اور معاشی جبر کے باعث اردو کے رسائل وجرائد اور نشر و اشاعت کی جو حالت ہوئی اس میں اردو کے قارئین بہت کم ہونے گئے اور لکھنے والوں اور پڑھنے والوں کے مابین حدِ امتیاز ختم ہوتی گئی۔

ان تمام واقعات کا ایک نتیجہ تو یہ نکلا کہ لکھنے والوں کے (جو پڑھنے والے بھی تھے) بہت چھوٹے چھوٹے گروہ بنتے گئے اور ہر گروہ میں زردار اور زور دار شخص اس کا علمبردار بن بیٹھا۔ جابجا ڈیڑھ اینٹ کی مسجدیں نظر آنے لگیں۔ اس تمام دورِ تغیر میں نقاد کی حیثیت "ملا" کی ہوگئی اور وہ قاضی، مفتی اور مولوی بن بیٹھا۔

ان لوگوں نے بجائے یہ دیکھنے کہ مغرب کا رویہ شاعری کے بارے میں کیا رہا ہے اور مغرب کے تہذیبی ارتقا میں شاعری نے کیا رول ادا کیا ہے، مغرب کے شعری رویوں، اسلوبوں اور تکنیکوں سے مرعوب ہونا شروع کر دیا اور مغربی فکرِ شعریات کو بلا سوچے سمجھے ولی، میر، سودا، قائم چاندپوری، غالب انیس، اقبال وغیرہ پر آزمانے لگے۔ اس جماعت نے ہر دو جملوں کے بعد کسی نہ کسی مغربی شاعر یا نقاد کا نام پھینکنا اپنا وطیرہ بنا لیا۔ ایک زمانے تک اردو کے یہ ناقدین نظم کے مرکزی خیال کو بنائے نقد بنائے رہے۔ پھر انھوں نے پہلے فرونڈ اور بعد میں اس کے باغی مرید ژُنگ (یا ینگ) کی انگلی پکڑ کر چلنا شروع کیا۔ اس کے بعد ان حضرات نے شاعری کے لیے صرف شاعری سے واقف ہونے کی شرط رکھی اور پرچار شروع کیا کہ تنقید و تحسینِ شعر کے لیے شاعری سے باہر جانے کی کوئی ضرورت نہیں۔ انھیں حضرات نے تشبیہ کو ارذل قرار دیا اور استعارہ، پیکر اور علامت کو درجہ بدرجہ افضل۔ بعض مفکرین نے تو استعارے اور ابہام کو شاعری کی پہچان ٹھہرایا اور ان کی غیر موجودگی میں کسی شے کو شاعری میں داخل ہونے کا ویزا (Visa) دینے سے انکار کر دیا۔

ٹھہریے۔ اپنی جلد بازی کی روایت کے تتبع میں مجھ پر جھپٹنے کے لالچ پر قابو پائیے۔ جی ہاں بظاہر میں تضاد بیانی کرتا ہوا نظر آ رہا ہوں۔ شاعری کو قائم بالذات ثابت کرنے کا مقدمہ میں نے بھی قائم کیا ہے۔ لیکن جب میں شاعری کو قائم بالذات کہتا ہوں تو اسے وسیلۂ اظہار مان کر کہتا ہوں۔ قائم بالذات ہونے کے معنی مقصود بالذات ہونے کے نہیں ہیں۔ شاعری کی منہاج، اسلوب اور اندازِ بیان اس کے اپنے ہیں اور نثر اور فنونِ لطیفہ سے بنیادی طور پر ممتاز و لطیف ہیں۔ شیر، ہاتھی، گھوڑا، گدھا، مور، کویل، بندر، آدمی سب کا تعلق طبقۂ حیوانات سے ہے لیکن سب کی صورت شکل کردار و اوصاف میں کتنا فرق ہے۔

عربی فارسی اور اردو شاعری صنائع بدائع کو تسلیم کرتی ہے اور ان کے تفاعل کے اصولوں کی تدریس بھی کرتی ہے۔ سنسکرت اور ہندی شاعری میں "النکار شاستر" کے تحت ان کا تفصیلی ذکر ملتا ہے اور ان کی جزئیات سے بھی بحث کی جاتی ہے۔ Figures of Speech کی اہمیت یورپ کی زبانوں میں بھی کم نہیں۔ سنسکرت کے بعض علمائے شاعری تو تشبیہ کو بنیادی اور مرکزی درجہ دیتے ہیں بمقابل

www.taemeernews.com



و توازن حصولِ علم کے ہی نہیں تجربے کے اظہار کے بھی نہایت کارگر طریقے ہیں۔ مثال دے کر بات سمجھانا انسان کے افہام و تفہیم کے طریقوں کی تاریخ میں نہایت قدیم ہے۔ قدیم ہندستان میں تشبیہ (उपमा) کی لطافتوں اور اور کاریگری کی بڑی قدر تھی۔ کالیداس تو اس کا منتہی تھا۔ उपमा कालिदासस्य راج شیکھر (۹۲۰ - ۸۸۰) نے اپنے "کادیہ میمانسا" نامی گرنتھ میں تشبیہ کو تمام صنائعِ شعری کا سرتاج طرۂ امتیاز، دولتِ شاعری اور شاعری کے خاندان کی ماں کہا ہے: अलंकारशिरोरत्नं सर्वस्वं काव्यसम्पदाम् । उपमा काव्यवंशस्य मातैवेति मतिर्मम ۔ رئیک (रुय्यक) (بارہویں صدی) اپنے النکار سروسو अलंकार सर्वस्व میں उपमा یعنی تشبیہ کو تمام النکاروں کا بیج قرار دیتا ہے۔ تشبیہ (उपमा) تقابل یا تشابہ پر قائم ہوتی ہے۔ یا تو دو چیزوں یا اشخاص کی صورت شکل ملتی جلتی ہو، یا ان کے اوصاف و صفات میں یا دونوں کے تفاعل و تاثر میں یکسانیت نظر آئے۔

یوں تو ساری دنیا کی زبانوں میں شاعری کا بازار سرد ہوتا جا رہا ہے مگر گملے کا یہ پودا جسے اردو کہا جاتا ہے اس کی شاعری سے اب پھول پھل کی توقع کرنا محال نظر آتا ہے۔ ایک تو حالات کی ستم اور سیاست نے اردو کی حیثیت مشتبہ بنا دی ہے کہ روزمرہ کی گفتگو اور کاروبار کی زبان کوئی اور ہے۔ اور کشمیر اور پاکستان میں علاقائی زبانیں اور بولیاں اپنا اپنا جائز حق مانگ رہی ہیں۔ پاکستان میں سیاست اردو کی پشت پناہی کر رہی ہے اور ہندستان میں سیاست شبہات و خوف کے مارے اس کے لیے کچھ ٹھوس قدم اٹھانے کی ہمت نہیں کر پاتی۔

شاعری مشاعروں، سینما، رقص و نغمہ کی محفلوں اور سیاسی پروپیگنڈے کے لیے مختص ہے اور انھیں کے بل پر کھا کما رہی ہے۔ رسائل اور ایماندار تحقیق و تاریخ کے لیے اس کی قدر و قیمت سود مند نہیں۔ گٹ بندیاں اور غیر ادبی مقاصد شاعری کو پنپنے نہیں دیتے۔ شاعری کا روغن و غازہ لگا کر سیاست اور تجارت اپنی شخصیت کا رعب ضرور طاری کر دیتے ہیں۔ انجمنوں اور ادبی تحریکوں نے جو گمراہی اور غلط روی پیدا کی ہے اس کے جبر و زور اور جور و ستم کا جواب شاعری کے پاس کہاں ہے بجز اس کے کہ وہ اپنے آس پاس اور سر پر منڈلاتے ہوئے خطرات و بلائیات کی طرف سے بے نیاز اور اپنی چال پر قائم رہے۔

بہر حال شاعری تک بندی نہیں ہے، نعرہ بازی نہیں ہے، خبر نویسی نہیں ہے، صحیفہ نگاری نہیں ہے۔ شاعری چیزے دیگر است۔ وہ "اور ہے کچھ ہے"۔ ارسطو کی بوطیقا اور بھرت کے ناٹیہ شاستر کے سہارے شاعری تک پہنچا جا سکتا ہے لیکن اس کے سارے اوصاف کی تعبیر نہیں کی جا سکتی۔ شاعری نہ ترقی پسند ادب کے نقطۂ نگار کے بموجب رفیق سیاست ہے اور جدیدیت کے اماموں کے فتووں کے مطابق محض لسانی اظہار۔ اس کا مافیہ نہ تو اخباروں اور ماس میڈیا سے مہیا کیا جا سکتا ہے اور نہ لسانیات، صرف و نحو اور عروض سے۔ اس کا مافیہ انسانی حواس کے جمع کیے ہوئے تجربات ہی سے ملتا ہے۔

شاعری میں آفاقیت کا نعرہ بھی اس کی خرابی کا سبب ثابت ہوا۔ وسعتِ قلب و دماغ اور فراخدلی شاعری کے لیے بہت ضروری ہے۔ ذہن کھلا ہوا ہو اور تعصبات اور تنگ نظریاں حائل نہ ہوں تو شاعری زیادہ پُراثر ہوگی اس میں کوئی شک نہیں۔ لیکن اپنی دھرتی کی بو باس، اپنی آب و ہوا، اپنی تہذیب اور تاریخ اور اپنے خون کی آنچ اور روانی کو آفاقیت یا جدیدیت کے نام پر قربان کرنا تو ضروری نہیں۔ شاعری

www.taemeernews.com



کو بے جڑ کا پودا بنانا تو قانونِ باغبانی صحرا میں نہیں لکھا ہے۔

نہ معلوم ہمارے مزاج میں جیندی کے بل بوتے پر بزار خانہ کھولنے کی بات کہاں سے آگئی۔ اگر کسی نے صرف و نحو کا خصوصی مطالعہ کر ڈالا تو صرف و نحو کو ہر اظہار کی اساس قرار دے دیا۔ اگر کوئی عروض کے علم کا نکتہ داں بن گیا تو اس نے عروض ہی کو اصل شاعری ٹھہرا دیا۔ اگر کسی نے علم بیان و بلاغت پر مہارت حاصل کر لی تو اشارہ، کنایہ، تشبیہ اور استعارہ سب سے زیادہ اہم بن گیا۔ ہاتھی کا مشاہدہ کرنے والے اندھوں کی طرح ہر عالم اور ہر فاضل اور ہر منتہی نے اپنا اپنا ڈھول پیٹنا شروع کر دیا۔ اس طرح شور تو بہت مچا اور محفل میں رونق بڑھ گئی مگر اصل مدعا گم ہو گیا۔

شاعری کی ہندستانی روایت میں بیان کی اپنی حیثیت اور اہمیت رہی ہے۔ بیان کے معنی وِوَرن (विवरण) بھی ہیں ورنن (वर्णन) بھی وکتویہ (वक्तव्य) بھی منتویہ (मंतव्य) بھی اور اکتھن (कथन) بھی علی الترتیب Description / Narration / Statement / Impression اور Expression مگر ہمیں باور کرایا گیا کہ استعارہ جانِ شاعری ہے۔ بیان (Statement اور Narration) شاعری کا دشمن ہے۔ منصوبہ بند شاعری مصنوعی اور اتنی بیانیہ ہوتی ہے اور اس میں اس قدر تفصیلات اور جزئیات شامل ہوتی ہیں کہ شاعری کہنے میں بھی تامل ہوتا ہے۔ اس مطمحِ نظر کے مطابق، فردوسی، سعدی، میر حسن، نسیم وغیرہ تو شاعر ہی نہیں رہتے۔ رومی کا کیا ہوگا؟ بعض ناقدین گرامی نے تو شاعری کی عوامی اور تقریری روایت ہی کو شاعری سے خارج کر دیا ہے۔ کبیر کی حیثیت ان حضرات نے خطرے میں ڈال دی ہے جبکہ کبیر نے تجربے (Experience)، زبان و بیان اور ہیئت و اسلوب کو جس طرح یکجان بنایا ہے اور نہایت اعلا و ارفع مواد کی جس طرح تعمیم کی ہے اس کی مثال ملنا مشکل ہے۔

قدیم یونانی اور ہندستانی شاعر تو اشیا کے باہمی تعلقات ہی کو اپنی شاعری کا وسیلہ بناتے تھے اور مناظر و مظاہر اور حقائق و واقعات کی تفصیلات ہی سے فضا پیدا کرتے تھے۔ ان کا سارا عمل تشابہ اور تقابل کا عمل تھا۔ ان کا تختۂ عمل اور پردۂ تصویر بہت وسیع و عریض تھا۔ مہابھارت اور رامائن کو دیکھیے۔ شاہنامے اور کمار سمبھو اور میگھ دوت کو دیکھیے۔

رومانی انقلاب کے بعد مغرب میں جو افراتفری پیدا ہوئی اس کی وجہ سے بڑی پریشان خیالی جگہ جگہ نمودار ہوئی۔ فشٹے کی موضوعی عینیت کے زیر اثر فرانس اور جرمنی کے شعرا نے ایک ہیجانی اور جذباتی تحریک چلا دی۔ فرد کا تصور فکر پر غالب آگیا۔ اعلان کیا گیا کہ تخلیقی روح اپنے تجربے کو اپنے ڈھنگ سے نشر کرتی ہے۔ فریڈرک شلیگل (Fredric Schlegel) نے کہا کہ شاعر کی آزادہ روی کسی قانون کو برداشت نہیں کرتی۔ شیلنگ (Schelling) نے روح و مادے (یا خصرات) کے انتہائی ملاپ کا نعرہ لگایا۔ فشٹے اور ہرڈر کے تصورات نے انسان کو اپنے آپ کے خالق ہونے کا یقین دلایا اور انسانی اظہارات کو "تخلیق" ٹھہرایا۔ ایک مومن کے لیے انسانی اظہارات یا مصنوعات یا کاری گری کو "تخلیق" سمجھنا کفر ہے۔ لیکن رومانیت کے سربراہوں نے تخلیق کو استعارے کے روپ میں رائج کیا۔ تکوین کا قصہ بھی تو اتنا ہی ہے کہ اللہ نے کہا ہو جا اور ہو گیا۔ گویا کائنات کی بسم اللہ ایک ہی لفظ سے ہوئی۔ لفظ کی قوت معلوم ہوئی۔ دراصل تخلیق کا اطلاق ملفوظ اظہار پر ایک تشابہ کی وجہ سے کیا گیا کہ الفاظ کی بندش انھیں ایسے نئے رشتے میں باندھ دیتی ہے جس سے ان میں ایک

www.taemeernews.com



نئی شکل نظر آتی ہے جو وہ کچھ کہتی ہے جسے پہلے نہیں سنا تھا۔ گویا شعر یا افسانہ یا ڈراما پہلے سے موجود مواد کو ایک نیا معنی دیتا ہے، ان سے ایک نیا تجربہ ایک نیا تاثر حاصل کرتا ہے۔ اس طرح ایک نئی شے کا جنم ہوتا ہے۔ کھیر، چرخا، کتا اور ڈھول چار الفاظ ہیں اور چاروں اسما ہیں۔ بغیر افعال کے ان چاروں کے الگ الگ معنی ہیں جن کا باہم دگر کوئی تعلق نہیں۔ لیکن جب امیر خسرو انھیں متحرک کر دیتے ہیں اور ایک دوسرے سے متعلق کر دیتے ہیں تو ایک چھوٹی سی کہانی بن جاتی ہے ؎

کھیر پکائی جتن سے چرخہ دیا جلا
کتا آیا کھا گیا بیٹھی ڈھول بجا

لہٰذا یہ تخلیق ہوئی۔ چند بظاہر غیر متعلق اشیاء کو ایک معنوی رشتے میں باندھ دینا تخلیقی عمل ہے۔ ہمارے بزرگوں کی خاکساری اور انکساری نے اسی عمل اور کارگزاری کے لیے تصنیف، تالیف اور تدوین جیسے سکڑے سمٹے ہوئے لجیلے الفاظ پر قناعت کرنے کی ہدایت کی تھی۔

بہرحال رومانی تحریک نے آدمی کو اس کی اَنا کا احساس دلایا اور اپنے آپ پر ایک شخص اور ایک فرد ہونے کی حیثیت سے فخر کرنا سکھایا۔ بندے کو خدائی کا سپنا دکھایا اور ایک ایسے بڑے پن پر اسے اکسایا جس کی نظیر فرعون، کنس اور راون ہی میں ملتی ہے۔

رومانی تحریک کے پہلے طباعت اور کاغذ کی ارزانی نے بولے جانے والے لفظ کو مطبوعہ لفظ بنا کر ہر اہل اور نااہل تک پہنچا دیا تھا۔ طباعت کے تکلفات اور آداب گفتگو کے تکلفات اور آداب سے مختلف ہوتے ہیں۔ طباعت میں اوقاف کی ترتیب کچھ اور ہوتی ہے اور پڑھنے والا بغیر اپنا تخیل استعمال کرے عبارت کے لب و لہجہ کا تصور نہیں کر سکتا۔

اس دشواری کی وجہ سے طنز، تعریض اور بیان مستدیر کا وہ لطف باقی نہیں رہتا جو تقریری روایت میں کاٹ (Punch) کے ذریعے پیدا کیا جاسکتا ہے۔ لب و لہجہ، تلفظ، گفتگو اور آواز کے اتار چڑھاؤ کے ذریعے تاثر پیدا کرنا بھی یا تقریری روایت ہی کا کام ہے۔ وہ گرم جوشی، حرارت، زندہ دلی اور یگانگت مطبوعہ عبارت میں کہاں۔ کاغذ میں آگ لپیٹی جا سکتی ہے نہ برق۔

جدید دور میں شاعری کی تنقید نے بہت سے ایسے اصول اور اقدار مغرب سے درآمد کیے جو ہندستان اور اردو کے مزاج کے موافق نہ تھے۔ مغرب کی مادّہ پرستی اور میکانکی زندگی نے مغربی طرزِ اظہار اور اندازِ بیان کو اپنے تہذیبی دھارے اور تاریخی بہاؤ کے مطابق چند اسالیب اور ہیئتیں دی تھیں۔ مغرب کی پرانی اصناف کے بجائے نئی اصناف کا ارتقاء سمجھے بغیر اور تبدیلیوں کی منطق جانے بغیر مغرب کے امروز کو جیوں کا تیوں اپنا لینا اچھی بات نہ تھی۔ بہت سے حقائق ایسے ہیں جن کے پس منظر اور روشنی میں ہمارا امروز مغرب کا دوش ہے اور بہت سے معاملات اور جہات ایسی ہیں جن کے تناظر میں ہمارا امروز مغرب کا فردا ہے۔ ہمارے اکثر و بیشتر اصناف مغرب کی ضروریات اور روایات سے میل نہیں کھاتے۔ انگریزی میں بعض سرپھروں نے غزلوں، مثنویوں، رباعیوں اور قصیدوں کے ترجمے کیے ہیں۔ یہ ترجمے مرکزی خیال کا اندازہ لگانے میں بھلے ہی معاون ثابت ہوں ان کی شعری اور جمالیاتی خوبیوں اور زبان و بیان کے اوصاف کا ایک جھلک بھی نہیں دکھلاتے ۷۴،۷۳۔

www.taemeernews.com



برس پہلے رشید حسن خاں صاحب نے صفتِ منتقلہ پر ایک وار کیا تھا اور ثابت کیا تھا کہ مشرق کے منطق اور نفسیات، شعریات اور جمالیات سے اس صنعت کا کوئی جواز نہیں نکالا جا سکتا۔ اس وقت میری سمجھ میں بات اس لیے نہ آ سکی تھی کہ شاعری میں زبان و بیان اور بلاغت و بدیع کے علوم کی نوعیت اور قدر و قیمت کا صحیح اندازہ مجھے نہ تھا۔ اس زمانے میں ترقی پسند شاعروں اور ناقدوں کا مطالعہ میں کر رہا تھا اور مارکس اور اینگلس کے افکار بھی میرے ذہن کو جھنجھوڑ رہے تھے۔ لیکن جب میں نے تاریخ و تہذیب کے تغیرات و انقلابات کے بارے میں پڑھا اور سماج، سیاست اور معاشیات کے اثرات کی قوت کا اندازہ مجھے ہوا تو رشید حسن خاں صاحب کی باتوں کی سچائی اور ان کی نیت و ارادے کی ایمانداری پر مجھے یقین آیا۔

محمد حسن عسکری (مرحوم) کا مضمون "ادب میں صفات کا استعمال" بھی آنکھیں کھول دینے والا ثابت ہوا۔ عسکری نے یاد دلایا کہ

> "مشرق میں صفات کے بجائے تشبیہ اور استعارے کا استعمال ہوتا ہے۔ ہر اسم الٰہی میں دو امور ہوتے ہیں۔ ذات اور صفت۔ چنانچہ ہم حقیقت کو دو طرح دیکھ سکتے ہیں ایک پہلو تنزیہہ کا ہے دوسرا تشبیہہ کا۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ مشرق میں ادب کے بنیادی اسلوب دو ہیں، اور صرف دو ہی ہو سکتے ہیں۔ اگر لکھنے والے کی طبیعت تنزیہہ کی طرف مائل ہو جائے تو اس کا اسلوب اتنا خشک اور بے رنگ ہوگا کہ مغرب کے لوگ اسے ادب کے دائرے سے خارج کر دیں گے اور اگر تشبیہہ کی طرف مائل ہو تو اس کی تحریر اتنی رنگ برنگی ہو جائے گی کہ مغرب والے پناہ مانگ جائیں گے جس طرح خدا کی ذات میں سارے اضداد مل کر ایک ہو جاتے ہیں اسی طرح مشرقی ادب میں بھی اسالیب کا اجتماعِ ضدین ہوتا ہے اور سارا مشرقی ادب انھیں دو اسالیب کے گرد گھومتا ہے اگر آپ ان اسالیب کے اصطلاحی نام رکھنا چاہتے ہیں تو چلیے انھیں سہلِ ممتنع اور خیال آرائی کہہ لیجیے۔"

عسکری نے انگریزی ادب پر اسی مضمون میں ایک نظر ڈالی ہے اور مغرب کے تصورِ حقیقت پر، چوسر کے اخلاقی زاویۂ نگاہ پر اور اس کے بیان اور اس کی سیدھی سادہ صفات کے ٹھوس پن پر اور ان تصورات کے پیچھے کام کرنے والی مابعد الطبیعیات پر روشنی ڈالی ہے۔ سولھویں صدی کے بعد مابعد الطبیعیات کے زوال کے ساتھ صفات کے استعمال کا نیا رنگ اختیار کرنا، پنسر کا اشیا کی انفرادیت دکھانے کے لیے صفات کا کثرت سے استعمال کرنا، اور اخلاقی فیصلے کرنا اور الفاظ کے مابعد الطبیعیاتی تصور کی جگہ ایک جذباتی تصور کا پیدا ہونا، نو کلاسکی دور میں مادّے سے روح کا الگ کیا جانا اور ان کے درمیان کھینچا تانی کا بڑھنا، رومانی شاعروں کا انفرادی مزاج اور طرزِ احساس کی ادائیگی کے لیے صفات کا استعمال کرنا، صفات کا استعمال شاعر کے شخصی ردِ عمل کی نمائندگی کے لیے ہونا، وکٹورین عہد کے شاعروں کا صفات کو اس قدر حسیاتی اور ٹھوس بنا دینا کہ ان کی معنویت بس وہیں تک محدود ہو کر رہ جائے یا مبہم ہو جائے کہ ایک خفیف تاثر کے سوا اس میں کسی شخصی فلسفہ کی بھی گنجائش نہ رہے!

www.taemeernews.com



یہ رویہ ایلیٹ اور اونڈ کا صفت شکنی کا رویہ اپنانا، عسکری کے تجزیاتی مطالعے کا حصّہ ہیں۔ عسکری بجا طور پر امریکہ کے لوگوں کی سوداگرانہ اور تاجرانہ ذہنیت کی طرف بھی دھیان دلاتے ہیں کہ امریکیوں نے یہ فیشن نکالا ہے کہ جس چیز میں ذرا سی بھی روحانیت ہو اس کا بیان پیغمبرانہ اصطلاحات میں ہوگا، مثلاً تعلیم گاہ کو یہ لوگ "ورکشاپ" کہتے ہیں۔ عسکری نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ "مغرب چیزوں کی حقیقت ان کے عمل میں اور دیکھنے والے کے ردِ عمل میں ڈھونڈتا ہے۔" پرانا طرزِ احساس تو خیر ہمارے لیے ناممکن ہو گئی ہے، لیکن مغربی طرزِ احساس کے راستے بھی ہم نے اپنے اوپر بند کر لیے ہیں۔ آج ہمارا ادب نہ تو چیزوں کا عمل دیکھ رہا ہے اور نہ انسانوں کا۔

ہماری شاعری پر ایک اور مغربی چیز بڑی طرح چھائی ہوئی ہے اور وہ ہے پیکر، تمثال، یا امیج۔ ہمارے مغرب زدہ ناقدین نے پیکر کو شاعری کا مترادف مان لیا۔ ڈونالڈ ڈیوی نے پیکریت کے قلعے کو مسمار کیا اور وہ بھی آج سے کوئی اٹھائیس برس پہلے۔ ڈیوی کی رائے میں پیکریت کا تصور ایلیٹ کے Objective Correlative کے نامعقول نظریے سے متعلق ہے۔ ڈیوی یہ بھی کہتا ہے کہ شاعر کا سماج سے دور ہوتے جانا اور سماجی کاروبار اور عمل و ردِ عمل سے بے نیاز ہوتے جانا اسے الفاظ کے گورکھ دھندے بنانے کی طرف راغب کرتا ہے۔ قوی اور صحت مند مافیہ کی ادائیگی کے لیے الفاظ کی بندش اور مصرعوں کی ترکیب کرنے کا زور جدید شعرا کے بازوؤں میں نہیں ہے۔ ایسے ہی خیالات کا اظہار خاکسار بھی کرتا رہا ہے کہ تجربے اور مواد کو شاعری کا مافیہ نہ ماننے کی وجہ زندگی اور انسانی دنیا کے دوری اور اکتاہٹ میں ڈھونڈی جا سکتی ہے۔ ڈیوی نے پیکروں کی زبان اور لفظیات کو نجی زبان ٹھہرایا ہے جبکہ شاعری کے لیے زندہ ترسیل و ابلاغ پر قادر زبان ضروری ہے۔

ہندی میں بیانیہ اندازِ بیان کو آج کل "سپاٹ بیانی" کہا جا رہا ہے۔ سپاٹ بیانی نہ تو سادگی ہے نہ سہج کا مترادف۔ سپاٹ بیانی سے مراد یہ ہوتی تھی کہ کسی بھی شے کا فوٹو گراف، ہو بہو خاکہ، الفاظ میں بیان کر دیا اور اس شے کی معنویت کو الفاظ کے لغوی حدود کو پار نہ کرنے دیا جائے۔ لیکن ایسا نہیں ہے سپاٹ بیانی کو نئے ہندی شاعروں اور ناقدوں میں سے کچھ نے اسے پیکریت کی اندھا کر دینے والی دھند کو چیرنے اور چھانٹنے کی سمت میں کی گئی نئے شاعروں کی ایک باغیانہ اور دلیرانہ یلغار مانا ہے۔ پیکروں کو لایعنی اور ناکارہ قرار دینے کی یہ روش ہندی کے نئے باغی شاعروں نے ۱۹۶۰ء کے آس پاس اختیار کی۔

پہلی بات تو یہ کہ "پیکر" کا تصور مشرقی نہیں ہے مغربی ہے۔ مغرب میں شاعری نے بلاغت کی طرف بہت تیزی سے قدم بڑھائے اور ایسے سانچوں کی تلاش کی جانے لگی جو کیپسول (Capsule) کا کام دیں یعنی جن میں تلخ و شیریں تجربوں اور محسوسات کے جوہروں کو اختصار کے ساتھ آمیز کر دیا جائے۔ ان کیپسولوں میں ملخص کیے ہوئے تجربات اور محسوسات میں خالی کا تصور بھی محال ہے۔ وہ عمل سے دور ہیں۔ ساکت جامد اور بے ہوش حالت میں پڑے رہتے ہیں یہاں تک کہ تنگی اور گھٹن کا احساس بھی انھیں نہیں ہوتا۔ پیکر کے خلاف یہ بغاوت ہندی کے شعرا کو شاعرانہ زبان کے مباحث کی طرف لے گئی۔ انھوں نے محسوس کیا کہ عصری آگہی سے اپنے قارئین کو آشنا کرنے کے لیے اور اپنے قارئین میں

www.taemeernews.com



بیداری اور تحرک پیدا کرنے لیے ایک فعال، متحرک اور قوی زبان درکار ہے۔ شیروانی جس کے تمام بٹن بند ہوں چوڑی دار یا تین پیس والا سوٹ جس پر ٹائی بھی بندھی ہوئی ہو۔ ان فرائض کی انجام دہی میں حائل ہوتے ہیں۔ بندھا ٹکا پن، بناوٹ، تکلّف، سجاوٹ اور یک جزوی الفاظ (Monosyllable) کے سہارے شاعری عصری تقاضوں کو پورا نہیں کر سکتی۔ نئی بھاشا کی اس کھوج میں شاعروں نے سہجتا اور سادھارنی کرن کو اہمیت دی۔

پیکر، یوں بھی اپنے بصری قدر ہونے کی غمازی کرتا ہے اور شاعری میں مصوّری کے راستے سے ہی گھس آیا ہے۔ اس لیے خواہ وہ مشہود ہو، بصری ہو، استماعی ہو، لمسی ہو، حاری ہو، حرکی ہو، بے رنگ ہو، بدرنگ ہو، گھریلو ہو یا آفاقی ہو، اصلاً وہ ہمارے حواس کو نگاہوں کے راستے ہی متاثر کرتا ہے۔ لفظ و صوت سے ہمارے ذہن میں ایک تصویر بنتی ہے اور وہ تصویر اور یہ تمام تاثرات حسِّ مقصود یا حواسِ مقصود تک پہنچا دیے جاتے ہیں۔ شاعر اپنے پیکر کو تصویری پیکر کی شکل ہی میں تصوّر کرتا ہے۔ لہٰذا پیکر کی داخلی ترسیل (Intra personal Communication) میں حواس و عقول ہی کا نہیں اعصاب اور نسوں کا عمل بھی ضروری ہے۔

پیکروں سے بوجھل زبان کے بیان کی اکائی جملہ نہیں فقرہ (Phrase) یا لفظ ہی رہتی ہے۔ پیکر سازی کی عادت شاعر کو جملے کی ترکیب سے علاحدہ کر دیتی ہے اور اکثر اس کے مصرعے ہکلاتے ہوئے لگتے ہیں۔ دراصل پیکر پرستی علامت پرستی کی پہلی منزل ہے۔ پیکر اور علامت دونوں عقل کے خلاف جنون کی لڑائی میں استعمال آنے والے حربوں کی طرح استعمال کیے گئے۔ عقل کو میں نے منطق علم حکمت اور سائنس کے مترادف کے بطور برتا ہے اور جنون نمایندہ ہے جذبہ، احساس، الہام، شعر، ادب، فنون کا۔ پیکر اور علامت اسی انفرادیت پرستی کا منطقی نتیجہ ہیں جسے رومانیت کی تحریک نے ہوا دی تھی۔

اردو میں ڈاکٹر وزیر آغا اور جناب شمس الرحمٰن فاروقی نے پیکر، علامت اور اسطور کی علمبرداری کی اور ان تصوّرات کو تنقیدی کمک پہنچائی۔ فاروقی کے نزدیک "پیکر" (Image) کی نہایت سادہ اور جامع تعریف یہ ہے کہ "ہر وہ لفظ جو حواس خمسہ میں کسی ایک (یا ایک سے زیادہ) کو متوجہ اور متحرک کرے پیکر ہے یعنی حواس کے اس تجربے کی وساطت سے ہمارے متخیلہ کو متحرک کرنے والے الفاظ پیکر کہلاتے ہیں۔ (اسی لیے پیکر کی وضاحت کے لیے محاکات کی اصطلاح ناکافی ہے۔ کبھی کبھی حواس کے مختلف تجربات پیکر یا پیکروں کے ذریعے اس طرح مل جل کر محسوس ہوتے ہیں کہ ایک خوش گوار لیکن مکمل وضاحت سے ماورا امتزاج کی شکل پیدا ہو جاتی ہے"۔ فاروقی کا وہ مضمون جس کے دوسرے پیراگراف میں پیکر کی تعریف کی گئی ہے "علامت کی پہچان" ۱۹۷۰ء کا ہے۔ اوپر کہیں عرض کر چکا ہوں کہ انگریزی میں پیکر کے خلاف ۱۹۵۵ء سے اور ہندی میں ۱۹۶۰ء سے آوازیں بلند ہونا شروع ہو گئی تھیں۔ ایلیٹ کے Objective Correlative یعنی "معروضی تلازمہ" کے نظریے کے بطن میں پیکر و علامت کے تصوّرات بھی تھے اس لیے اس نظریے پر وار کیا گیا۔ ڈونالڈ ڈیوی نے اس نظریے کو اپنے عصری تناظر میں ناکارہ پایا اور مکمل جملوں میں بات کہنے کی ضرورت پر زور دیا۔ "جملے ترکیب نہ دے پانا شاعر

www.taemeernews.com



کی اعصابی کمزوری ہے"۔ ڈیوی نے نہ صرف تجربات کے حصول کے لیے بلکہ جملہ سازی کے گُر سیکھنے اور اور جملہ سازی کو شاعرانہ حربے کے طور پر استعمال کرنے کے لیے شاعر کے اپنے زمانے، سماج، زندگی اور واقعات سے وابستہ رہنے کو لازمی قرار دیا ہے۔ یہ وابستگی محض ذہنی، دانشورانہ، یا علمی نہیں بلکہ زندہ اور عملی ہونا چاہیے۔ اپنے عہد کی چال سے چال ملا کر چلنا شاعر اور ادیب کے لیے ضروری ہے۔ ڈیوی نے پیکر اور ہر قسم کے ابہام اور رمزیت کو غیر معقول ہونے کی وجہ سے رد کر دیا

کیا ہمارے یہاں تشبیہ، استعارہ، کنایہ، مجاز جیسی صنعتیں اشیاء و حقائق کا تقابل پیش نہیں کرتیں؟ لیکن ہمارے یہاں ان صنائع اور بدائع کو آلۂ کار اور اوزار مانا ہے منزل و مقصد نہیں۔ اردو شاعر کو آفاقی تناظر میں رکھنے اور عالمی شاعری میں مقام دلانے کے لیے جو کوششیں کی جا رہی تھیں ان کی جھونک میں ہم سے بہت سے سادہ لوح لوگ جدید مغربی لسانی اور شعری تصورات سے مرعوب ہوئے اور ان پر پورا اترنے کی کوشش میں جُٹ گئے۔ بہر حال اب ان ظروف کا ملمع اتر رہا ہے۔

استعارہ دنیا کی تمام زبانوں میں پایا جاتا ہے کیا قدیم اور کیا جدید۔ کیا مشرقی اور کیا مغربی۔ لیکن استعارے کو شاعری کا مابہ الامتیاز اور حاکم اور کلیدی وصف قرار دینا اور پیکر استعارہ اور علامت سے ابھرنے والے ابہام کو شاعری کی شناخت کہنے کی بدعت بیس پچیس سال سے زیادہ پرانی نہیں ہے۔ سنسکرت، پراکرت، ہندی، فارسی، عربی، ترکی اور اردو کے علوم بیان (اور بدیع و بلاغت) میں ہمارے النکار شاستروں میں استعارہ ایک معزز اور معتبر مقام رکھتا ہے اور بیان کے تشبیہی تفاعل کا ایک اونچا درجہ ہے۔ بلاغت کے مدارج ترتیب دیے جائیں تو یہ صورت پیش آئے گی۔

تشبیہ ← مجاز ← کنایہ ← استعارہ

تشبیہ تو مشابہت کا مترادف ہے۔ جب ایک شخص یا شئے کو کسی وصف، خوبی، ہنر یا عیب کی بنا پر تشبیہ اور شئے یا شخص کے مقابلے رکھا جائے تو بیان کے اس عمل کو تشبیہ کہا جاتا ہے۔ سنسکرت، ہندی وغیرہ میں اسے اُپما (उपमा) کہا جاتا ہے۔ اُپمائیں رگوید میں بھی ملتی ہے۔ اُپما النکار شاستر میں دو مشابہ اشیاء کی شکل و صورت، گن، دھرم، اور اثر کے باہمی مماثلت یا مشابہت کا اظہار کرتی ہے۔ النکاروں میں اولیت و افضلیت اُپما ہی کو حاصل ہے کیونکہ النکار الفاظ کو نیا رنگ و آہنگ بخشتے ہیں اور نئے نئے زاویوں سے ان پر روشنی ڈالتے ہیں۔ مماثلت اور مشابہت کے باعث اشیاء کو نئے معنیٰ دینا اور انھیں کثیر الجہات بنانا النکاروں کا دھرم ہے اور اُپما تو ہے ہی مشابہت کا نام۔ اُپما کے چار اجزا ہیں:

اُپمیہ (उपमेय) اُپمان (उपमान) سادھارن دھرم (साधारण धर्म) اور واچک شبد (वाचक शब्द)

اُپمیہ: (उपमेय) جس کی مشابہت مقصود ہو۔ فارسی عربی اردو میں اسے مشبہ کہتے ہیں۔

اُپمان: (उपमान) جس سے مشابہت بتائی جائے۔ مشبہ بہ۔

سادھارن دھرم: (साधारण धर्म) جس وصف کی وجہ سے مشابہت کا عمل ضروری ہو۔ یعنی مشبہ اور مشبہ بہ کا مشترک وصف۔ وجہ شبہ۔ یا وجہ تشبیہ۔

واچک شبد (वाचक शब्द) جس لفظ یا جن الفاظ سے عمل تشبیہ رونما ہو۔ مثلاً سا۔ جیسا، کی طرح، کی مانند، حرفِ تشبیہ۔

www.taemeernews.com



ہندستانی النکار شاستریوں نے پُورنوپما ( पूर्णोपमा ) جس میں چاروں انگ ہوں لپتوپما ( लुप्तोपमा ) جس میں کوئی ایک دو یا تین انگ غائب ہوں یعنی صرف ایک انگ موجود ہو تو کافی ہے اور مالوپما ( मालोपमा ) جب ایک مشبہ کے لیے کسی مشبہ بہ استعمال کیے جائیں یعنی ایک ہی شے کی مشابہت بیک وقت کئی چیزوں میں پیش کی جائے۔

گویا محض صوری یا صوتی مشابہت کا اظہار کیا جائے تو تشبیہ رونما ہوتی ہے۔ یہ شاعرانہ بیان کا بنیادی عمل ہے۔ استعارہ جسے ہندستانی شعریات میں روپک ( रूपक ) کہتے ہیں اسی کا ایک درجہ ہے۔ یہ بھی ایک صنعت، النکار یا Figure of Speech ہے۔ لیکن رومانیت زدہ اذہان نے اسے بھی اس کی اوقات سے بہت زیادہ عزت بخش دی اور بعض نے تو استعارے کے عمل کو ہی شاعرانہ عمل قرار دے دیا۔ گویا شاعری کا عمل استعارے کا عمل ہے۔ یہ عمل بھی انتقال وصف کا عمل ہے۔ کسی شے کی خوبی کسی دوسری شے میں ڈھونڈ لینا ہی استعارہ ہے جس طرح ہم اپنی ضرورت پوری کرنے کے لیے ادھار یا استعار کوئی شے یا کوئی رقم لے لیتے ہیں اسی طرح شاعری میں کسی شخص یا شے کی قدر و منزلت یا عزت قدر و قیمت پوری طرح اجاگر کرنے یا اس کی شخصیت کی عظمت کا احساس دلانے کے لیے اوصاف کسی اور سے ادھار لے لیتے ہیں۔ یہ قرضِ حسنہ ہوتا ہے لیکن اکثر لوٹایا نہیں جاتا۔

عہدِ جدید میں نفسیات، عمرانیات، فلسفہ اور سائنس کے بہت سے ایسے تصورات جن کا تعلق زبان و بیان اور جذبہ و احساس سے نہیں ہے، انھیں جیوں کا تیوں بطورِ اصطلاح شعری تنقید نے بھی اپنا لیا ہے۔ مشابہتوں اور اتفاقی مماثلتوں کو اصلیت اور کلیت مان کر بر تناشروع کرنے والے مفکرینِ شعر و ادب کی کمی نہیں۔ آرکبالڈ میکلیش ( Archibald Macleish ) اپنی کتاب Poetry and Experience میں کہتا ہے:

"استعارے کو اس کی قوت عطا کرنے والی شے دراصل پیکروں کی تزویج ( Coupling of Images ) ہے جس سے تمام استعارے مرکب ہوتے ہیں۔"

گویا استعارہ دو یا دو سے زیادہ پیکروں کے جوڑے بنانے کا عمل ہے، تماثل تقابل اور تشابہ کا عمل۔ مشابہت یا تقابل دراصل ایک نفسیاتی مخالفت کا عمل ہے۔ استعارہ موروثی طور پر مبہم اور مغلق ہوتے ہیں۔ ابہام کو اصل شاعری قرار دینے کے پیچھے یہی مصلحت کارفرما ہے کہ استعارے کی حمایت کو تقویت پہنچائی جائے۔ کولرج نے استعارہ کے لیے ایک تخلیقی رول تلاش کیا تھا۔ ہربرٹ ریڈ استعارے کا عمل یہ قرار دیتا ہے کہ "استعارہ مشاہدے کی مختلف اکائیوں کو ایک واحد حاکمانہ پیکر ( Commanding Image ) میں متحد کر دینے کا نام ہے۔" (منقولہ شمس الرحمٰن فاروقی) اردو کی نئی شعریات میں ان مغربی تصورات کو درآمد کرنے کی کوشش فاروقی کے مضمون "علامت کی پہچان" (شعر غیر شعر نثر) میں ملتی ہے۔ معلوم نہیں فاروقی کی نیت اس قسم کے مضامین لکھتے وقت کیا تھی۔ اگر ان مضامین کے لکھنے میں جدید مغربی تصورات سے اردو کے قارئین کو متعارف کرانا مقصود تھا تو یہ

www.taemeernews.com



ایک کارِ خیر شمار ہوگا۔ اگر نیت یہ تھی کہ اردو شاعری کو جدید اور جدید کہلانے کے لائق بنایا جائے تو میں اس مضمون اور ایسے ہی مضامین لکھنے کو جلد بازی اور مغرب کی برتری کو تسلیم کرنے سے تعبیر کروں گا۔ شاعری کی آفاقیت کا تقاضا یہ ہرگز نہیں کہ کسی نظم کو پڑھ کر یہ لگے کہ ہم ایک انگریزی، امریکی، فرانسیسی یا جرمن نظم اردو میں پڑھ رہے ہیں۔ اور اردو والوں کے لیے تو اردو کے شعرا کو انگریزی یا مغربی حوالوں کے ذریعے سمجھانے کی کوشش بھی لیاقت کا ثبوت نہیں دیتی۔

بہرحال پیکر استعارہ اور علامت کے جن تصورات کی ہمارے جدید ناقدوں نے اردو میں ابلاغ فرمایا وہ نہ ہمارے مزاج کے موافق ہیں نہ ہماری ضرورت کے مطابق۔

علامت پر تو اردو میں بہت لے دے ہوئی۔ اردو کا مزاج توحیدی بلکہ ایک حد تک وحدۃ الوجودی ہے۔ علامت پرستی ایک طرح سے آستین میں اصنام چھپا کر نماز کے لیے جانے کے مصداق ہے۔ بت پرستی کا جواز بھی علامت پرستی کی وساطت سے پیش کیا جاتا رہا ہے۔ یہ تصور اتنا اجنبی تھا کہ بالعموم علامت کو Code کا مترادف سمجھ لیا گیا۔ یا پھر علامت پرستی اور جدیدیت کو مترادف مان کر فیشن میں ہمارے کئی معصوم شاعروں نے دعوے کرنا شروع کر دیا کہ میں نے فلاں علامت ایجاد کی اور اس کا تجربہ کیا۔ علم بدیع کی روشنی میں اگر علامت کا اصولی مطالعہ کیا جائے تو وہ بھی ایک بلیغ بلکہ بلیغ ترین صنعت کی صورت میں ہمارے سامنے آتی ہے۔ استعارے پیکر اور علامت کے چلن کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ شاعروں نے اپنے عہد کے خوفناک اور خطرناک حقائق سے منہ چرایا اور تجسس و کشمکش سے اپنے آپ کو بچاتے رہے۔ عصری آگہی سے آنکھیں چار کرنے کی ان میں ہمت نہیں ہے۔ اور اس دور کے عیش اور عشرت و انبساط میں حصہ لینے کی سعادت ان میں نہیں ہے۔ اس لیے ان کا تجربہ احباب کی صحبت، ریڈیو، ٹی وی، فلم، کافی ہاؤس اور اخبار و رسائل تک محدود ہے۔ اس لیے نہ تو ان کی زبان میں برکت ہے نہ ان کے تجربات میں۔ لازماً انھیں تفصیل سے زیادہ اجمال پسند ہے۔ اور وضاحت و صراحت پر وہ علامت و ابہام کو ترجیح دیتے ہیں۔ اپنی زبان اور اپنے بیان کو نہایت Condensed اور Capsuled بنا کر پیش کرنا انھیں راس آتا ہے۔

فاروقی نے "یونگ" (ژنگ) کے حوالے سے علامت کو شعوری ادراک کی ضد، مشاہدے کی ضد بتایا ہے "علامت مشاہدے کی ضد ہوتی ہے توسیع نہیں۔" "علامت جسمانیاتی ہوتی ہے، اس کا تعلق ذہن کے ان Processes سے ہوتا ہے جو جسم میں بند رہتے ہیں۔ اس طرح علامت مشاہدہ نہیں، علم ہوتی ہے۔" یہ آرکی ٹائپل علامت کے بارے میں کہا گیا ہے۔ سوسن لنگر نے (بقول فاروقی) ساری زبان کو علامت قرار دے دیا ہے۔ "توضیحی فکر وہ ہے جو ہم آپ روزمرہ میں کام میں لاتے ہیں اور پیش آوری Presentational علامت وہ ہے جسے ہم عام زبان میں ذہنی صورتِ حال کہہ سکتے۔" فاروقی کے لیے رویوں کے اس پیچیدہ نظم کا نام ہے جو توضیحی فکر کے پہلے ہی وجود میں آچکا ہو فاروقی کولرج کی زبان سے ہمیں تمثیل، استعارہ اور علامت کا فرق سمجھاتے ہیں۔

"بیانیہ تمثیل اور رمزیات میں وہی فرق ہے جو حقیقت اور علامت میں ہوتا ہے مختصراً تمثیل شخص اور تشخیص کے بین بین ہوتی ہے۔"

www.taemeernews.com



فاروقی لکھتے ہیں: "یعنی حقیقت شخص ہے علامت تشخیص اور تمثیل بیچ بیچ کی چیز ہوتی ہے۔ علامتِ تشخیص اس معنی میں ہے جس معنی میں برک اسے "تجربہ کے Pattern کی لفظی شکلِ متوازی" سمجھتا ہے۔ علامت روشن نہیں نیم روشن ہوتی ہے۔

شاعرانہ بیان کا اور زبان کے استعمال کا اتنا گنجلک، ایسا خلط ملط، اس قدر نیم تاریک تصور مشرق میں نہیں ملتا جتنا علامت کے سلسلے میں مغرب نے پیش کیا ہے۔ خوشی ہے کہ فاروقی نے علامت کو بھی شاعری کا مشینی حربہ ہی مانا ہے۔

ہمیں اپنی زبان کے کسی شعر یا کسی نظم میں خواہ کوئی پیکر نظر آئے یا علامت اسے اپنے زاویۂ نگاہ سے رد یا قبول کرنا چاہیے۔ کسی شعر یا نظم کی داد یہ نہ ہوگی کہ اس میں کوئی خوب صورت پیکر ہے یا کوئی نیم روشن اور بلیغ علامت ہے۔ یہ سب ہو یا نہیں دیکھنا یہ ہوگا کہ خیال آرائی، معنی آفرینی، اثر انگیزی اور ترسیلی امکانات کتنے اور کیسے ہیں اور وہ فطرت انسان یا دنیا کے کسی معنی خیز تجربے یا مشاہدے یا احساس یا تاثر کو کس طرح پیش کرتا ہے۔

www.taemeernews.com



# ۱۰

ہر چند کہ میرے ضوابطِ علم تو سیاسیات اور تاریخ رہے ہیں اور مجھے انسان اور اس کے سماج کے ارتقا اور اس کی تہذیب کی داستان سے شدید اور دلی رغبت رہی ہے۔ شعر و ادب میں میری دلچسپی کم نہیں رہی۔ چونکہ تاریخ کے مطالعے نے اس کی منہاج اور نوامیس تک بھی مجھے پہنچا دیا ہے۔ میں نے شاعری کے سامنے آنے والے سوالوں کو صرف شاعری اور شاعری پر لکھی گئی کتابوں سے ہی نہیں بلکہ تہذیب اور انسانی اظہار کے پس منظر اور سیاق و سباق میں بھی جانچنا مناسب سمجھا اور ان کے جوابات کو بھی اسی تناظر میں تلاش کرنا شروع کیا۔ میں نے افلاطون و ارسطو، بھرت اور ابھنوگپت، ابن رشد اور اسحاق مُوصلی کے ارشادات کے اردو، انگریزی اور ہندی تراجم کا مطالعہ کیا اور ابن خلدون، کارل مارکس، تائن بی، برلن، نامیر اور کارل پوپر کے خیالات سے بھی متعلق رہا۔ ادھر ابلاغ و ترسیل میرا پیشہ ٹھہرا۔ لارڈ ریتھ، وال گیلگڈ، زیڈا بے بخاری، لیونل فیلڈن، مارشل ملکوہن، ڈاکٹر نارائن مینن، چارلس اوسگڈ، جارج سوک (Suci) پرسی ٹمن بام و لبر شرام (Schraum) وغیرہ کی تصانیف نظر سے گزریں۔ اور پھر صحبتِ یاراں، چشم و گوش عقل و ہوش نے رہبری کی۔

شاعری کے سلسلے میں بہت سی باتیں کہی گئیں، لکھی گئیں۔ کبھی شاعر کی سماجی ذمہ داری اور وابستگی کا مسئلہ زیرِ بحث رہا تو کبھی اس کی اجنبیت پر مناظرے ہوتے۔ کبھی شاعری میں مواد، ہیئت اور اسلوب کی اہمیت پر تبادلۂ خیال ہوتا رہا۔ دراصل یونان اور قدیم ہندستان میں شاعری کا علاقہ بہت وسیع تھا اور تقریباً تمام ملفوظ اظہارات اس میں آ جاتے تھے۔ یہی حال لفظ Poesie کا تھا۔ ذہن کے تشبیہی عمل نے شاعری کو ادب اور فنونِ لطیفہ کے ضمن میں دیکھنا شروع کر دیا۔ سر کھجاتے کھجاتے میرا ہاتھ اس سوچ پر پڑ گیا جس نے دماغ میں کئی بلب روشن کر دیے۔ میں نے سوچا کہ دراصل نثر کی کاروباریت اور زود اثری نے ہمیں ادب سے اپنی سماجی، سیاسی، معاشی تہذیبی ضرورتوں کو پورا کرنے اور اسے محض اظہارِ لطیف کے طور پر برتنے کے بجائے اظہارِ مفید کی حیثیت سے استعمال کرنے کا خیال آیا۔ چونکہ ادب ملفوظ اظہار ہے اور ایک لسانی وسیلہ ہے اور شاعری بھی لسانی اور ملفوظ وسیلۂ اظہار ہے۔ لہٰذا جو توقعات ادب سے وابستہ تھیں وہ فطرتاً شاعری سے بھی وابستہ کر دی گئیں۔ میں اس نتیجے پر پہنچا کہ ہرن پر گھاس لادنے کی یہ غلطی

www.taemeernews.com



محض اسی وجہ سے ہوئی کہ شاعری ہر چند اس حد تک ادب سے مشابہ ہے کہ دونوں اپنی بات کہنے کے لیے زبان و لفظ کا استعمال کرتے ہیں ۔ لیکن اس کا مزاج ، اس کا کردار ، اس کے عادات واطوار اور اس کے آلات واوزار بہت مختلف ہیں ۔ فنونِ لطیفہ سے شعر وادب کی مشابہت اس حد تک ہے کہ فنونِ لطیفہ بھی وسائلِ اظہار ہیں ۔ وہ بھی انسانی تجربات ، مشہودات اور محسوسات کا اظہار کرتے ہیں ، اور حسن ولطف کی تخلیق کرتے ہیں ۔ ان کا تعلق بھی نفسیات اور جمالیات سے ہے ۔ ہمارے عہد میں سیاست اور تجارت نے اور سرمایہ داری نے شعر وادب اور فنونِ لطیفہ کا استحصال کر لیا ہے ، اور انھیں ساز وسامان اور مال واسباب میں شمار کر لیا ہے ۔ اس کے باوصف ان کی اپنی شخصیت ہے ۔ مزاج ہے ، سیرت وصورت ہے ۔ لہٰذا شاعری پر ایک آزاد اور قائم بالذات ملفوظ اظہار کی حیثیت سے از سر نو غور کرنے کی ضرورت ہے ۔ اس غور وفکر کی ابتدا میں نے اپنا مضمون "شعر چیزے دیگر است" لکھ کر کی اور انکار علی گڑھ (موسم گرما ۸۲) میں شائع ہوا ۔ اسی کی توسیع کی صورت میں ایک مضمون اور قلمبند کر ڈالا ۔ "شاعری اے شاعری" ۔ کتاب نما (جولائی ۸۲) میں وہ بھی شائع ہو گیا ۔

ان مضامین کا استقبال اچھا خاصا ہوا اور صاحبانِ ذوق کو ان کی جہت پسند آئی ۔ میرے عزیز دوست شمیم حنفی صاحب اور کتاب نما کے منیجنگ ایڈیٹر شاہد علی خاں صاحب نے مجھے اس سلسلے کو بڑھانے کا مشورہ دیا اور ان کے بار بار اس طرف توجہ دلانے کا نتیجہ "آہنگ زمان وسینۂ شعر" "شعر کی ماہیت" "خوش بو کا بدن" "سحر حلال" "قدیم ہندستانی تصور شعر" اور "اور پھر بیاں اپنا" کے زیر عنوان جو مضامین آپ کے زیر مطالعہ رہے ، ان مضامین کی شکل میں برآمد ہوا ۔ اب جب میری یہ کاوش ان آٹھ مضامین کی شکل میں میرے آپ کے سامنے ہے ، شمیم اور شاہد صاحبان کا شکر ادا کیے بغیر رہا نہیں جاتا ۔ شکریہ تو ابوالکلام قاسمی ، انیس الرحمٰن ، اور پروفیسر انور صدیقی کا بھی ادا کرنا ہے کہ ان احباب نے بھی میری حوصلہ افزائی کی اور مضامین کے سلسلے کو تکمیل تک پہنچانے کے لیے اشتعال دلاتے رہنے کا فرض نبھایا ۔ ایک ہی مسئلے کے مختلف پہلوؤں پر لکھے گئے یہ مضامین اب کتابی صورت میں شائع ہو رہے ہیں ۔ اور یہ اردو میں اپنے ڈھنگ کا پہلا کام ہے جسے میں نے انجام دیا ۔ اس کی اشاعت کے لیے مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی کا میں تہ دل سے شکر گزار ہوں ۔

اردو کی جدید شاعری پر جو کچھ لکھا گیا میں نے پڑھ رکھا ہے ۔ اردو کے علاوہ ہندی میں بھی جو ہم عصر مباحث ہوئے ہیں اور نرالا ، پنت ، اگیے (अज्ञेय) ڈاکٹر رام بلاس شرما ، نامور سنگھ اشوک باجپئی ، رگھو ویر سہائے ، شمشیر بہادر سنگھ ، کیدار ناتھ سنگھ ، کنور نارائن ، سرویشور دیال سکسینہ ، شریکانت ورما وغیرہ کے خیالات سے اپنے آپ کو ہمیشہ متعلق رکھتا رہا ہوں ۔ تامل ، تیلگو ، کنڑ ، ملیالم ، بنگالی ، پنجابی ، اڑیا ، مراٹھی ، گجراتی زبانوں میں کیسی شاعری ہو رہی ہے ، اور کون سے رجحانات اور رویے آج کل رواج میں ہیں ، یہ معلومات ترجموں اور ان زبانوں میں لکھنے پڑھنے والوں کے وساطت سے مجھ تک پہنچتی رہی ہیں ۔

www.taemeernews.com



چند بنیادی سوالات ہیں ۔
شاعری کا مافیہ شاعری کے معروضی تجربات، مشاہدات اور محسوسات ہیں یا نہیں یا خود زبان شاعری کا مافیہ و مواد ہے !
شعر (نظم) کی اکائی منفرد لفظ ہے یا فقرہ یا مکمل مصرعہ ؟
پیکر اور استعارہ شاعری کے لیے صنائع بدائع یا النکار ہیں یا ان کی حیثیت شاعری کی پہچان کی ہے ؟

کیا پیکر، استعارے اور علامت کی بلاغت شاعری میں ابہام پیدا کرتی ہے ؟ علامت اگر نیم روشن فضا پیدا کرتی ہے تو معنی کی شناخت کیسے ہوگی ؟
کیا ابہام شاعری کا عیب ہے ؟ اگر نہیں تو کیا ابہام شاعری کی خوبی اور شناخت ہے ؟
کیا بلند آہنگ الفاظ اور ان کی گھن گرج شاعری کے لیے معائب قرار دیے جائیں گے ؟ بیان خواہ شاعرانہ بیان (Poetic Statement) ہو، شاعری کے لائق نہیں ؟

جیسا کہ عرض کیا جاچکا ہے کہ عربوں نے علم بیان (خطابت) ہی کو اپنی شاعری کا رہنما علم تسلیم کیا تھا۔ زور بیان شاعری کا خاصہ تھا۔ شعر کو علم بیان کے قواعد قوی اور اثر انگیزی پر قادر بناتے تھے ۔ خطابت کا علم عقل کو نہ صرف کسی نکتے کی طرف متوجہ و مائل کرتا ہے ، اس سے عقل کسی خاص فیصلے کی طرف آمادہ بھی ہوتی ہے ۔ خطابت کا علم عقل کو آمادہ و راغب ہی نہیں کرتا احساسات کو تحریک بھی دیتا ہے ۔ خطابت بہت زود اثر ہوتی ہے ۔ خطابت اصلاحی، تدریسی، اشاراتی اور دفاعی عوامل کو جنم دیتی ہے ، اور گفتگو، مکالمے اور تقریر میں زور، جلال اور اثر انگیزی پیدا کرتی ہے ۔ میرا خیال ہے کہ طباعت کے عام ہونے کے بعد تقریری محاسن کو شاعری کے سلسلے میں نظر انداز کر دیا گیا ۔ کنایہ یا انتقال مفہوم (Metonymy) مجاز مرسل یا (Synechdoche) مبالغہ یا (Hyperbole) تنسیق الصفات (Tautology) خطابیہ استفہام (Rhetorical Question) طنز و تعریض (Irony) (جس میں تجاہل عارفانہ بھی شامل ہے) لطف آفرینی (Euphemism) (کڑی بات کو گوارا بنانا) تحت بیانی (Under Statement) وغیرہ تمام صنائع خطیبانہ ہیں ۔ مگر چابکدستی سے انھیں استعمال کیا جائے تو بہت مفید مطلب شاعرانہ حربے ثابت ہوتے ہیں ۔ جدید شاعری کی مطبوع صورت میں خواہ علم خطابت یا علم البیان غیر مفید قرار دیے جائیں لیکن اردو شاعری کی روایت سے انھیں خارج نہیں کیا جاسکتا ۔

لہٰذا ہمیں ارسطو، سسیرو، لانجائنس، فارابی، ابن سینا، غزالی اور قدیم ہندستان کے نیائے درشن بالخصوص گوتم کے سوتروں پر غور کرنا چاہیے اور ان سے منطق و خطابت کے گُر حاصل کر کے شاعری کے لیے مفید اور بھولے بسرے گُروں کو برت کر، آزما کر دیکھنا چاہیے ۔
گوتم نے راگ (خواہش)، دویش (نفرت)، اور موہ (غلط روی حرص و ہوس اور غلط فہمی) سے دور رہنے کو تجربہ و علم حاصل کرنے کے لیے ضروری قرار دیا ہے ۔ راگ میں شہوت، خود غرضی، لالچ،

www.taemeernews.com



ہوس شامل ہیں ۔ دویش میں غصہ، حسد، رشک، بدخواہی اور بیقراری یا اضطراب بھی آتا ہے اور موہ میں جہل، شبہ، انانیت اور بے توجہی کو شمار کیا گیا ہے ۔ اگیان (جہل) کو علم صحیح سے دور کرنا ضروری ہے ۔

توجہ کے ارتکاز کے لیے یم (मम) (مناہی) اور نیم (नियम) (اوامر) کی پابندی ضروری ہے ۔ انھیں کے ساتھ استغفار، ضبط نفس، نظم تنفس، تجرید، توجہ اور ارتکاز فکر کی مشق کرنا لازمی ہے ۔

علم اسی وقت حاصل ہو سکتا ہے، جب تمام عیوب دور ہو جائیں اور تمام اعمال صحیحہ اور غیر صحیحہ رک جائیں ۔ انسانی اعمال تقریری، ذہنی اور جسمانی ہوتے ہیں تقریری اعمال غیر صحیحہ چار طرح کے ہوتے ہیں ۔ (۱) دروغ گوئی (۲) سخت کلامی (۳) چغلی (۴) بے تعلق اور بلا وجہ کی گفتگو۔ ذہنی اعمال غیر صحیحہ تین صورتوں میں پیش آتے ہیں ۔ (۱) دوسروں کو نقصان پہنچانے، ضرر رسانی کے خیالات کا آنا، (۲) دوسروں کی مقبوضات پر قبضہ کرنے کے لیے بے چین رہنا (۳) لالچی اور غیر معقول رویہ اختیار کرنا جسمانی اعمال غیر صحیحہ بھی تین صورتیں اختیار کرتے ہیں ۔ (۱) قتل کرنا (۲) چرانا (۳) حرام کاری ۔

گوتم نے سولہ موضوعات کو عناصر علم قرار دیا ہے ۔ ان میں چند مخصوص موضوعات کا ذکر دلچسپ ہوگا ۔

پرمان (प्रमाण) ذرائع علمی

شبد (शब्द) یعنی آپتو پدیش (आप्तोपदेश) معتبر و مستند اور اہل شخص کے ارشادات خواہ وہ ملیچھ ہو خواہ وحشی خواہ رشی یا آریہ ۔

انمان (अनुमान) استنتاج اور قیاس بنائے سوتروں نے مذکورہ بالا چار طریقوں سے حاصل کیے ہوئے علم کی مزید جانچ پرکھ کے لیے اور ان کے حق میں معروضی شہادت مہیا کرنے کے لیے تبادلہ خیالات کا طریقہ بھی سجھایا ہے ۔ اس طریقے میں (۱) استدلال (वाद) یعنی سوال جواب (۲) مخالفت (جلپ (जल्प) حرف گیری (وتنڈ (वितण्ड) شامل ہیں ۔ بحث مباحثے اور مذاکرے کے طریقوں کو وہیں ممنوع ٹھہرایا گیا ہے، جہاں نیت تلاش حق کی نہ ہو بلکہ جیت ہار کی ہو یعنی جہاں مباحثہ مناظرہ بن جائے ۔

ویدوں کو مقدس معتبر اور مستند ماننے کے لیے بھی بنائے سوتروں میں عقیدت اور عقیدے کے بجائے ایک معقول اور مدلل شہادت پیش کی گئی ہے اور وہ یہ کہ ویدوں کے منتر اور رچائیں اس لیے مستند اور معتبر ہیں کہ ان کے مصنف وہ رشی ہیں (۱) جو حقیقت کا وجدانی ادراک رکھتے تھے ۔ (۲) جنھیں تمام ذی حیات مخلوق سے محبت تھی ۔ (۳) اور جن میں حقائق کے اپنے علم کی ترسیل کی خواہش تھی، تاکہ اس علم سے سب کا بھلا ہو سکے (بنائے سوتروں کے بارے میں ڈاکٹر رادھا کمد مکرجی کی کتاب Ancient Indian Education 1951 سے مدد لی گئی ہے ۔ دیکھیے باب ۹ صفحہ ۲۷۱ سے صفحہ ۲۸۰ تک ۔

سب کے بھلے کے لیے بے لوث اور لاگ لگاؤ کے بغیر ترسیل اور ابلاغ کو بنائے نے بھی ایک

www.taemeernews.com



قدر مانا ہے۔ حالانکہ مذکورۂ بالا بحث تعلیم و تدریس کے دائرے میں کی گئی ہے۔ لیکن بنیائے درشن عہد قدیم کے انسان کی شخصیت، کردار اور شخصی اور غیر شخصی اعمال کے بارے میں ایک نظامِ فکر پیش کرتا ہے۔

شاعری کی زبان کو تخلیقی زبان بھی کہا گیا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ شاعری کی اس تخلیقی زبان اور روز مرہ کی بول چال کی زبان کے درمیان حائل مصنوعی خلیج کو پاٹنا شاعری کی تندرستی کے لیے ازحد ضروری ہے۔ زبان شاعری نہیں ہے۔ شاعری تو زبان کے استعمال اور تجربے سے ترتیب پاتی ہے۔ "آلات پرستی" کی یہ وبا کم از کم اردو میں نہ تھی۔ شاعر زبان کو جس زاویے سے جس نہج سے جس انداز سے اور جس تناظر میں برتتا ہے، ایک عام کاروباری دنیا دار شخص اس طرح نہیں برتتا۔ اصل میں زبان کو برتنے کا انداز اور الفاظ کا انتخاب اس مافیہ و مواد کے امر پر اور تقاضوں کے مطابق ہوتا ہے۔ جو شاعر کے دل و دماغ میں اندر سے ہاتھ پاؤں چلا کر زور مارتے ہیں، اور کھلی فضا میں آنے پر بضد ہوتے ہیں۔ گاڑی کے پیچھے گھوڑا باندھ کر اسے آگے چلانے کے متمنی ناقدین کرام۔ سے معذرت کے ساتھ یہ بات کہہ رہا ہوں کہ شاعری کے لیے تجربہ، خیال، جذبہ اور احساس اور مواد و مافیہ کا اندرونی جبر آج بھی اتنا ہی Relevant اور مناسب ہے جتنا پہلے تھا۔ اس بنیادی نکتے کو نظر انداز نہ کیا جائے تو ہماری شاعری حسن، صحت اور قوت سے ایک بار پھر معمور ہو جائے گی اور اس کی باتوں پر کان دھرنے والوں کی تعداد میں بھی اضافہ ہوتا چلا جائے گا۔

شاعری سے نہ صرف رزمیہ غائب ہو گیا، بلکہ ڈراما اور گیت کے عناصر بھی مٹتے چلے گئے۔ زبان کو اور الفاظ کو اور ان کے "تخلیقی استعمال" کے تصور کو اور انکاروں کو اور پیکر استعارہ اور علامت کو جب سے مرکزی اور بنیادی اہمیت ملی ہے تب سے شاعری میں بامعنی شعریت کی کمی آئی ہے، اور شاعری کی رگوں میں تازہ خون کی کمی محسوس کی جا رہی ہے۔ ایمانداری اور خلوص اور ذمہ داری کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا کیونکہ شاعر کے پاس کہنے کو کچھ ہے ہی نہیں، نہ جھوٹ نہ سچ، نہ اس کی نہ اُس کی نہ اپنی نہ پرائی بات۔ فکری دیوالیہ پن فیشن بن گیا ہے۔ کسی چیز سے بغاوت بھی اس بات کی مقتضی ہے کہ اس چیز کی بھرپور واقفیت حاصل کی جائے۔ تو یہ عام مشاہدہ ہے کہ شاعری سے فکر و خیال اور تجربہ ہی خارج نہیں کر دیا گیا اور زور بیان اور شور انگیزی ہی کو شعر بدر نہیں کر دیا گیا بلکہ غنائی حسن کو بھی خیرباد کہہ دیا گیا۔ غنائی حسن سے میری مراد اس وصف سے ہے جسے ہندی میں گیتا تمکت اور مغرب میں لیرسزم (lyricism) کہتے ہیں۔ وہ نرمی، وہ شیرینی، وہ سبک سبک احساس، وہ تازگی و شگفتگی کہاں گئی، کیوں چلی گئی؟

شاعری کو گفتگو کا انداز عطا کرنا اور اسے پھر سے مجلسی، باہمی، سماجی اور مخلصانہ تیور دینا بہت ضروری ہے اور اگر یہ سب فوراً شروع نہ کیا گیا تو شاعری الفاظ کا گورکھ دھندا بن جائے گی۔ میرا خیال ہے کہ سامع، قاری اور شاعر سب نقادوں کے پیشہ ورانہ مفادات سے ہمدردی جتانے لگے، اور استفسار اور استقبال کے درمیان انیٹینا کی ضرورت جتاتے رہے۔ حالانکہ ٹرانزسٹرس کو اپنا کر بجلیوں سے نجات حاصل کرنا محال نہ تھا۔ ذرا سوچیے تحلیل اور تجزیہ اور نمائش تبحرِ علم کے کاروبار

www.taemeernews.com



کا آخر کیا ہوگا، جب شاعری اپنی بات اور اپنے حسن کی ترسیل از خود کرنے لگے۔ تعبیر تفسیر تشریح انھیں کے بل پر تو نقاد کی دکان چل رہی ہے۔ نقاد مسجد کے امام، مولوی، مفتی اور قاضی سب کچھ بیک وقت بن گیا ہے، ارکان پنجگانہ ادا کراتا ہے، مسئلے مسائل بتاتا ہے، صحیح و غلط پر حلال و حرام پر قوانین کے حوالے دیتا ہے اور پھر انگلیاں، ہاتھ، پاؤں اور گردن کاٹنے کے احکام نافذ کرتا ہے۔ ہمارے تذکرہ نگار یہ سب نہیں کرتے تھے۔

اردو شاعری وہ نہیں ہے جو اسے ہونا چاہیے تھا، ایک ہندستانی زبان کی شاعری کی حیثیت سے اردو شاعری حرکت و حرارت کا احساس نہیں دلا پاتی کہیں نہ کہیں سے اس کجی اور گمرہی کی ابتدا ہوئی ہے۔ کہاں سے ہوئی اور کیوں شروع ہوئی اس کا پتا لگانا ضروری ہے۔ کچھ نہ ہونے ہوئے یہ اکڑ، یہ شان، یہ ناز، یہ انداز، یہ غرور، یہ گھمنڈ کس نے پیدا کیا؟ کس نے ہماری انا کے غبارے میں اتنی ہوا بھر دی۔ کہیں ہوا، گیس کی زیادتی غبارے کو پھٹنے پر مجبور تو نہ کر دے؛ ہمارے اندر روشنی اور نیم روشنی کے بعد ایک ایسا کونہ بھی تو ہے جو اندھیرے سے بھرا ہوا ہے۔ ہمارے فکر و احساس، شعور و ضمیر کی ڈوریاں اسی طرف جاتی ہوئی نظر آرہی ہیں، وہیں کوئی سفلہ پرور، ذہین، شریر و شوخ، رومانی آسیب کہیں چھپا ہوا ہے۔ اس کونے کو اسی نے مجتہا دیا ہے اس کا اس کونے سے باہر نکالا جانا بہت ضروری ہے۔ اس کے لیے ہمیں جدیدیت کے موہ کو چھوڑ کر اپنے بزرگوں سے رجوع ہونا پڑے گا۔ ان سے تھوڑی سی روشنی مانگنی ہوگی۔ میں ماضی پرستی یا قدامت پرستی کی ترغیب نہیں دے رہا ہوں۔ اپنی تہذیب، اپنے سماجی کردار، اپنے مزاج اور فطرت اور اپنی تاریخ کو زیر غور رکھتے ہوئے اپنے مستقبل کے زاد سفر، سمت سفر اور راہ سفر کو درست کرنے کی رائے دے رہا ہوں۔

کبھی کبھی اپنے بزرگوں کے انکسار اور خاکساری پر رشک آتا ہے۔ کتنا سوچتے تھے، کتنا محسوس کرتے تھے، کتنا پڑھتے لکھتے تھے، بات کی تہہ تک پہنچے بغیر انھیں چین نہ آتا تھا۔ کیا استغراق تھا۔ کیا مادۂ تحقیق تھا، کیا ذہانت تھی، کیا محنت تھی، کتنا وسیع و عمیق تھا ان کا مطالعہ۔ مگر واہ رے انکسار کہ اپنے خیالات و تصنیف یا تالیف پر کبھی ناز نہ کیا بلکہ اپنی عبارت پڑھ کر خود ہی شرما جاتے تھے۔ "تخلیق"، جیسا مقدس اور الہیاتی لفظ ان کے لبوں پر کبھی نہیں آیا۔ ان کی تقریر و تحریر میں فرق ضرور تھا، لیکن سلاست و روانی پر جان چھڑکتے تھے۔ صرف و نحو کے قواعد، عروض کے اصول، بیان کے طریق پر کاربند تھے۔ مجذوب کی بڑ کے عقیدت مند تھے لیکن مجذوب کی بڑ کو اپنا انداز بیان کبھی نہیں بنایا۔

علم خطابت اور بیان سے انھوں نے صرف زور بیان ہی نہیں پیدا کیا بلکہ اسے اپنے اظہار میں ترسیلی اور ابلاغی اوصاف پیدا کرنے میں بھی استعمال کیا۔ میر تقی میر نے کتنی ایمانداری سے اپنا مطمح نظر اس شعر میں پیش کیا ہے۔

شعر میرے ہیں سب خواص پسند
پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

میر کی شاعری میں تخاطب بالنفس کا احساس قدم قدم پر ہوتا ہے۔ لیکن سہل ممتنع ان کی

www.taemeernews.com



شاعری کو عوام سے گفتگو کرنے کے لائق بنا دیتا ہے ۔ میرؔ نے اپنی عظمت صرف و نحو، عروض و بیان کی قربانی دے کر حاصل نہیں کی تھی۔ ہم عصر حالات کا اثر میرؔ کے کلام میں جا بجا نظر آتا ہے ۔ تتسم الفاظ میرؔ کے یہاں اپنے تدبھو روپ میں نظر آتے ہیں ۔ عربی اور فارسی کے الفاظ کا وہ بگڑا ہوا عوامی تلفظ بھی میرؔ کے یہاں دیکھنے کو ملتا ہے ۔

جن علوم کو اعلا تعلیم کے ابتدائی درجوں میں پڑھایا جاتا تھا ۔ یعنی Trivium کے حصہ تھے ، وہ علم خطابت، علم صرف و نحو اور علم منطق ہی تو تھے ۔ یونان، قدیم میں اتھینس کی جمہوریہ میں خطابت نہ صرف سیاست کے بلکہ عدالت اور دانشگاہوں میں بھی لوگوں کی رائے بدلنے ان میں مطلوب ردعمل پیدا کرنے اور انھیں سمجھانے کے لیے کام میں لائی جاتی تھی ۔

عربوں کے اسواق، میلے ٹھیلے اور محفلیں خطابت سے گرم تھیں ۔ عربوں میں خطیبوں اور شاعروں کی جو عزت تھی، قدر و منزلت تھی اس کا سہرا علم و فن خطابت کے سر باندھا جائے گا ۔ قرآن کا مخلصانہ اور لب و لہجے کی حلاوت اور سوز و ساز سے معمور الہیاتی انداز ہی اس خطابت کا جواب پیش کر سکا ۔ گویا کہ عربوں کی خطابت کی شکست انسان کے بل بوتے کی بات نہ تھی۔

قدیم ہندستان میں آشرموں کی تہذیب و تعلیم کے باعث اور دھیان اور سمادھی کے طریق فکر کے باعث خطابت اس شکل میں نظر نہیں آئی جس میں یونان و عرب میں ملتی ہے ۔ ہندستان میں مکالمے اور گفتگو کا دور دورہ نظر آتا ہے ۔ چند لوگوں تک خطاب کرنے کی مثالیں تو نظر آتی ہیں لیکن بہت بڑے مجمع میں تقریر کرتے یا خطبہ دینے کی نظیر نہیں ملتی ۔ اور پھر ہندستان میں تحریر کا رواج بھی تو بہت پہلے شروع ہو گیا تھا، پھر بھی نیا تے نے منطق و خطابت کے اصول پیش کیے ہیں ۔ ترسیل و ابلاغ کی نوعیت قدیم ہندستان میں بین الشخصیاتی یعنی Interpersonal ہے ۔ اس کے پہلے حصول تجربات کے لیے تخاطب بالنفس Intra-personal ترسیل کا مرحلہ آتا ہے ۔ پہلے عرض کر چکا ہوں کہ عربوں نے ارسطو کی شعریات کو اپنے فصاحت و بلاغت و خطابت کے مقابلے میں منھ نہ لگایا ۔

شاعری کو سمجھنے سمجھانے کے لیے قدیم و وسطی ادوار میں تنقید کا علم نہیں تھا، اور نہ نقاد نام کی مخلوق سے اس دور کے لوگوں کا سابقہ پڑا تھا ۔ سیدھے سیدھے تذکرے تھے اور نکات الشعرا جیسی کتابیں تھیں ۔ شاعری اپنا مفہوم خود قاری تک پہنچا دیتی تھی ۔ شاعر اور قاری (اور سامع) میں Terms of reference مشترک تھیں ۔

ہم نے اپنے بزرگوں اور اسلاف سے اپنے برگزیدہ اور قدیم پیش رو مصنفوں، شاعروں اور مفکروں سے بہت کچھ سیکھا ہے ۔ انھیں کی انگلی پکڑ کر ہم چلنا سیکھے ہیں آج بھی ان کے ارشادات اور نگارشات سے ہم نے بولنا سیکھا اور پڑھنا سیکھا ہے ۔ اس عہد میں جب راستہ دھند میں کھوتا ہوا نظر آ رہا ہے اور منزل مراد کا احساس موہوم تر ہو گیا ہے، بزرگوں کی باتوں کو پھر سے یاد کرنا اور ان میں کھوئی ہوئی روشنی تلاش کرنا ہمارے حق میں ہے ۔

www.taemeernews.com



شعر و ادب ضابطۂ علم بن چکا ہے / تحقیق کے مدارج تک اس کا مطالعہ ہوتا ہے ۔ ایک اکادمیائی طریق اس کی افہام و تفہیم اور تحقیق و تدقیق میں سرایت کر چکا ہے ۔ حیران ہوں کہ وہ نقاد بھی جن کا تعلق درسگاہوں سے نہیں ہے اور جن کا پیشہ کارِ طفلاں تمام کرنا نہیں ہے وہ بھی اسی مدرسانہ رویے کے عادی ہیں اور واعظانِ کالج سے ہوڑ لیتے ہیں ۔ ان حضرات کی خدمات بھی قابل تحسین قرار پاتیں اگر یہ مغرب سے مرعوب نہ ہوتے اور مغرب کے اصولوں اور ضابطوں کو ہندستان کے حالات اور ضروریات کو نظر انداز کر کے ہبٹر میں اپنے اذہان کی کوٹھریوں میں بند نہ کرتے اور اندھا دھند انھیں مٹھی بھر بھر کے کاغذ پر نہیں اچھالتے ۔ مغرب کا مطالعہ اور مغرب کے طور و طریق سے استفادہ اور بات ہے اور مغرب کی تقلید اور بات ۔

شاعری کے سلسلے میں دوسری اہم بحث موزونیت کی ہے ۔ کسی نہ کسی معیار کو موزونیت کے سلسلے میں اختیار کرنا ہوگا ۔ نثری شاعری کی منطق کو نثری شاعری کے لیے چھوڑ دیا جائے ۔ لیکن اگر ہمیں اپنے ہندستانی پیالوں میں آفاقی سیال پیش کرنا ہے ، تو موزونیت کا جو تصور ہماری موسیقی اور شاعری میں ہے اس سے ہی آہنگ و موزونیت کا نیا اور تازہ تصور ابھارنا ہوگا ۔ اردو کے لیے عرب ایرانی عروضی قواعد کے ترک کرنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا ۔ لیکن عرب ایرانی اور ہندستانی تصورات کے اصولِ ترکیبی اور علت غائی کی گہرائی میں اتر کر ہم اپنے لیے اپنی موجودہ فضا اور ماحول کے موافق بحریں بنا سکتے ہیں ۔ بہرحال موزونیت کی اکائیاں مقرر کرنا اور ان اکائیوں کو مقررہ اور مطلوبہ ترکیب دینا لازمی ہے ۔ اگر شعر کو ترسیل و ابلاغ کے فریضے بھی ادا کرتے ہیں تو ضروری ہے کہ موزونیت کے اصول اور معیار شاعر اور اس کے قاری کے درمیان مشترک ہوں اور کھیل کے قاعدے کھیلنے کے پہلے معلوم ہو جائیں آزادی سے بھرپور لطف تبھی اٹھایا جا سکتا ہے ، جب دستور و قانون کی قید قبول کی جائے ۔

عروض ، آہنگ اور موزونیت کے علاوہ زبان و بیان اور مواد و مافیہ کے سرچشموں کے بارے میں وحیدالدین سلیم پانی پتی کے خیالات ہماری رہنمائی کر سکتے ہیں ۔ مولانا کی دوررس نگاہوں نے مستقبل کی صورت حال کو بھانپ لیا تھا اور بہت سی پتے کی باتیں کہہ ڈالی تھیں ۔ وضعِ اصطلاحات کے سلسلے میں ان کے بتائے ہوئے راستے پر ہم بہت دور تک جا سکتے ہیں ، اور " افادات سلیم " کے دوستانہ مشورے بھی ہماری گمرہی کو سدھار کر ہمیں راہ راست پر لا سکتے ہیں اور منزل مقصود کی طرف ہمارا رخ پھیر سکتے ہیں ۔ تباہی اور بربادی کے جس چکر میں ہم پھنس گئے ہیں اس سے نکلنا ہمارے اور ہمارے قارئین کے حق میں ہے ۔ عظمت اللہ اور میراجی کی باتوں کو غور سے سنا جائے اور ان لوگوں کی سوچ کی رو میں اپنے آپ کو ڈال کر دیکھا جائے ۔ ایک اور کاوش ہے امداد امام اثر صاحب کی " کاشف الحقائق " جسے فراموش کر دیا گیا ہے ۔ یہ بھی اردو شاعری کے مزاج و آہنگ کو ہندستانی اور مشرقی رکھنے کی سمت میں ایک اچھی سنجیدہ اور ایماندارانہ کوشش تھی ۔ مراۃ الشعر ، مقدمہ شعر و شاعری ، کاشف الحقائق ، حدائق البلاغۃ وغیرہ کا آموختہ مفید ہوگا ۔

www.taemeernews.com



کبیر اور میرا، رحیم اور سور، جائسی اور رسلین ہر چند اپنی اپنی بولی میں گاتے گزر گئے مگر ان کی آواز بازگشت سے نئے نغمے آواز لگا سکتے ہیں۔ تجربہ و اظہار کی ایک بہت بڑی کائنات ان شاعروں میں چھپی ہوئی ہے۔ بابا فرید، وارث شاہ، بلھے شاہ اور بنگال کے باؤل گانے والے، چنڈی داس، بہار کے جے دیو اور ودیا پتی، مراٹھی کے گیانیشور اور تکارام اور کتنے ہی سنت کوی ہمارے لیے اپنی جھولیاں کھولنے کو تیار ہیں۔ مہاراشٹر، بنگال اور آندھرا پردیش سے بغاوت اور احتجاج کے جو آتش فشاں بشکل شعر پھوٹتے ہیں، آگ کے ان پھولوں کی مالا پہن کر تو دیکھیں، دلت پینتھر اور دگمبر سمپردائیکو کی شاعری میں جو غصہ ہے، اشتعال ہے، بغاوت ہے اس کی انقلاب آفرینی بودلیئر، ملارمے، ویلری، پاؤنڈ، ییٹس، ایلیٹ، آرنلڈ، رچرڈس، سوسن لینگر، ایمپسن، ڈیوی، کلینتھ بروک کی ورک گردانی سے کہیں زیادہ رونگٹے کھڑی کر دینے والی ثابت ہوگی۔ گھر کی ساری رونق گھر میں رہنے والوں کے روشن ضمیر، زندہ دلی اور قلندرانہ مستی پر منحصر ہے۔

شاعری میں روایت کے دو معنی ہیں۔ ایک تو رسم و رواج (Ritual) اور دوسرے اقدار و تصورات کا تسلسل۔ دوسرے معنی میں ہماری تہذیب اور تاریخ کا وہ روپ جو ہمارے عادات و اطوار سیرت و کردار، واقعات و حالات پر ہمارے ردعمل اور ہمارے اظہارات میں ملتا ہے، روایت ہے ایک روایت تو لفظیات و انداز بیان کی روایت ہے، ہیئت، اسلوب اور آہنگ کی روایت۔ دوسری روایت فکر و احساس کی روایت ہے۔ ہمیں فطرت اور انسانوں اور ان دونوں سے بنی ہوئی دنیا کے ساتھ کس قسم کا تعلق پسند ہے، اور اس تعلق سے ہمیں کیسے کیسے تجربات ہوتے ہیں۔ اس روایت کو آج کے عہد سے اور عصری تقاضوں سے تصادم کرنا اور دونوں کے تصادم سے اچھلتی ہوئی چنگاریوں کی مالا بنانا حسین، مفید اور دلچسپ کام ثابت ہوگا۔ اردو شاعری کو اپنے اسلوبی، جمالیاتی، ہیئتی روایت کی پاسداری جہاں تک بامعنی اور وقت و حالات کے موافق ہو کرنا چاہیے لیکن اصل چیز تو اردو شاعری کی فطری اور بے تکلف بڑھت ہے۔ اس کا اپنے آہنگ اور مزاج کے مطابق اور تہذیبی جہت میں ارتقا ہے۔

ہمارے یہاں اردو میں ہیئت و اسلوب اور زبان و بیان کی رسمیاتی روایت ہی کو شعری اور ادبی روایت تسلیم کر لیا گیا ہے، اور چونکہ اردو کے تذکروں اور تبصروں میں صرف و نحو، محاورہ زبان اور عروض کے محاسن و معائب کو واضح کرنے کا چلن رہا ہے۔ ہمارے جدیدیت پرستوں نے بھی فکر، احساس مواد اور مافیہ کو شاعری سے خارج کر دیا ہے۔ ہر چند کہ حالی، آزاد اور شبلی نے اپنی بنیادی تنقیدی کاوشوں میں مضامین شعر پر خاص توجہ صرف کی اور ان کے بعد ترقی پسند ناقدین نے نہ صرف مضامین و موضوعات بلکہ شعر کے سماجی مقاصد اور شاعر کے رول کو بھی اساس تنقید میں شامل کیا اور اس معیار پر اصرار کرتے رہے۔ مارکس اور اینگلس نے اپنے فکری اور حکیمانہ ذہنی سفر کے دوران میں شعر و ادب پر بھی جا بجا رائے زنی کی ہے۔ ترقی پسند تحریک چونکہ مارکس اور اینگلس کا دم بھرتی رہی ہے اس لیے کیا ہی اچھا ہوتا کہ وہ ان عظیم و اہم مفکرین اور انقلابیوں کے شعر و ادب کے بارے میں جو خیالات ہیں ان کی گہرائی میں اترتے۔ مارکس اور اینگلس نے شعر و ادب کو اپنے موروثی اور فطری فارم میں دیکھا

www.taemeernews.com



یعنی اپنی خیال آرائی کے دوران میں شعر و ادب اپنے مکمل اور حسین اور قوی شکل ہی میں زیر غور رہا۔ شعر و ادب کے سلسلے میں ان کے یہاں یہ اصرار نہیں ملتا کہ شعر و ادب اور فنون لطیفہ بھی کسانوں اور مزدوروں کی انقلابی تحریکوں میں استعمال کی شے بن سکتے ہیں۔ ان کا نقطۂ نگاہ سراسر جمالیاتی اور شعریاتی تو نہیں تھا لیکن شعر و ادب کی جمالیاتی، شعریاتی اور نفسیاتی نوعیت کے احساس سے سرتاسر عاری بھی نہیں تھا۔ میں سمجھتا ہوں جدیدیت پرست ناقدوں کا شعر و ادب کو لسانی ترکیب، اسلوب اور ہیئت سے منسوب کر دینا اور اس بات پر بضد ہونا کہ شاعری میں مواد اور اقدار اور مضامین کی تلاش کرنا تنقید کے لیے بے سود ہے، تنقید کو اسلوبیات، معنویات، لسانیات اور شعر کی ترکیب و ساخت کے محاسن و معائب تک اپنی توجہ محدود و مرکوز رکھنا چاہیے، سراسر دھاندلی ہے۔

ہم ابھی دولت و تہذیب کی اس منزل افراط پر نہیں پہنچے ہیں، جہاں مصوری ہمارے کمروں کی محض آرایش و زینت کے روپ میں برتی جائے اور موسیقی و شاعری صرف ہمارے کانوں کو سکھ پہنچائے۔ شعر و فن کا یہ عیاشانہ اور رسمی لگاؤ کا تصور ہمارے لیے اور ہماری ترقی پذیر تہذیب کے لیے مضر اور خطرناک ہے۔ جس طرح پاپ میوزک اور "پوسٹر" ہمارے اعلا طبقے کی نوجوان نسل میں مقبول ہو رہے ہیں اسی طرح ہمارے جدیدیت پرست نقاد "راستے" کو "منزل" پر فوقیت دے کر ان لوگوں کو تباہی کی سمت لے جا رہے ہیں، جو پہلے ہی بھیڑ کی دھکم پیل کے خود کار دھکوں کے زور پر اپنی تہذیبی اور تاریخی روایات سے ٹوٹ کر اور کٹ کر گرد و غبار میں اپنی آنکھیں مل رہے تھے۔

جیسا کہ پہلے بھی عرض کر چکا ہوں کہ چھاپے خانے اور نشر و اشاعت کی بے پناہ سہولیات اور رومانیت کی تحریک نے جہاں انسانیت کو بہت کچھ دیا، تہذیبی کارنامے انجام دیے اور بھاپ اور بجلی کی مدد سے دنیا کی تاریخ کی جہت ہی بدل کر رکھ دی وہیں زبردست ذہنی اور فکری خلفشار بھی پھیلایا۔

مشکل یہ آپڑی ہے کہ ہمارے سنن ہارا اور پڑھن ہار ہی نہیں ہمارے کہنیا اور لکھن ہار بھی ایک تہذیبی مخمصے میں پڑ گئے ہیں۔ ان کی واقفیت نہ اپنی لسانی، شعری، جمالیاتی اور تہذیبی روایت اور وراثت سے ہے اور نہ مغرب کی تاریخ اور تہذیب میں انھیں کوئی دخل ہے۔ ان کے ذہن اس بارے میں بھی صاف نہیں ہیں کہ کسی روایت یا تہذیبی سرمائے کی تحقیق و مطالعہ کرنے کا یہ مطلب تو نہیں ہوتا کہ اسے اپنے اوپر طاری کر لیا جائے اور اوڑھنا بچھونا بنا لیا جائے۔

بقول جوشؔ:

اس منطق بیہودہ کے کیا معنی ہیں
گھوڑوں کا جو ہمدرد ہے گھوڑا ہو جائے

ہمارے یہاں اگر کوئی کسی شاعر پر تحقیق کرتا ہے تو اس کا ایسا عاشق ہو جاتا ہے کہ اول و آخر اسے ہی سمجھنے لگتا ہے۔ مغرب کے ساتھ بھی ہم نے یہی سلوک کیا۔ نتیجے میں ایک ایسا مخلوط اور ایسا بنجر ذوق پیدا ہوا ہے جو نہ مشرقی ہے نہ مغربی، ہندی ہے نہ ولایتی۔ اسے صرف اپنی نمایش سے غرض

www.taemeernews.com



ہے۔ دولت شہرت اور فوری اور عارضی مفادات اور خود غرضی اس کا واحد مطمح نظر ہے۔ مغرب کی رومانیت کی تحریک کے دور س نتائج پر غور کرنے کی بھی اس نسل کو حاجت محسوس نہیں ہوتی۔

بہر حال یورپ میں رومانی افکار و تصورات نے کلاسکی شاعری کے نظم وضبط آداب وتکلف اور سنجیدگی و بردباری کو تباہ کر دیا تھا۔ لیسنگ اور ہرڈر کے تصورات نے شاعری، ادب اور فنون لطیفہ میں "تخلیق" کا استعارہ داخل کیا اور کہنے لکھنے بنانے والوں کے حواس بگاڑ دیے۔ جے۔ جی۔ ہرڈر نے شاعری کی "روح کے قریب ترین کا فن، روح کا فوری فن، روح کی موسیقی، کام نہیں بلکہ توانائی" جیسے فقروں میں تعریف کی رومانیت ایک جذباتی ہیجان تھی، یہ اس دیوانگی کے قابل نہیں تھی۔ جسے عرب ایران ہندستان کی روایت میں دیوانگی، جنون پھکڑپن کہتے ہیں۔ یہ کسی قید یا بندش میں انسانی قلب و روح کی اسیری یا پابندی کو برداشت نہیں کرتی تھی اور مجذوب کی بڑ کو موزوں کرنے کو شاعری قرار دیتی تھی۔ ہرڈر نے حواس کے اعتبار سے فنون کی درجہ بندی کی۔ مصوری آنکھوں کے لیے، موسیقی کان کے لیے، بت گری (سنگ تراشی) لمس کے لیے، اور شاعری کو قلب و روح کا مقصود ٹھہرایا۔ سوچنے والا ذہن اس تقسیم میں سنگ تراشی یا صنم سازی کو لامسہ کا فن ماننے میں تامل کرے گا کیونکہ ہر چند اس کے فن پارے سہ جہتی ہوتے ہیں اور ان میں حجم بھی ہوتا ہے۔ کوئی مجسمہ ساز اپنے مجسمے کو بار بار چھونے نہ دے گا۔

رومانیت نے شاعری کو علم سے الگ کر دیا۔ رومانی مفکروں کی رائے میں شاعر کے لیے گیان اور علم رکھنا ضروری نہیں۔ شاعر ایک الہامی عز معقول القائی قوت کی ترغیب و تحریک سے چیخ کر کوئی حیرت انگیز بات کہتا ہے۔ وہ اکثر سر پھرا ہوتا ہے اور عقل و ہوش سے ماورا کی بات کہتا ہے جو کسی نامعلوم منبع سے سیدھے اسے ملتی ہے اور ایک مقناطیسی رو اس بات کو منتشر کر دیتی ہے۔ ایک بہت ہی مافوق العادت جذباتی شدت کا نام ہی رومانیت تھا۔

رومانیت کی تحریک نے اپنا نام بھی روم کے آس پاس بولی جانے والی وحشی بولیوں سے حاصل کیا تھا۔ جذبات، فطرت سے وحشیانہ وابستگی تاریخ میں بے پناہ دلچسپی اور آزادہ روی کی دلدادگی اس تحریک کا خاصہ تھے۔ لامحدود اور بے حد و حساب انفرادی آزادی اکثر خودکشی میں کشش پیدا کر دیتی ہے۔ رومانیت کی تحریک میں خودکشی کے جرائم کا احساس گوئٹے کو ہو گیا تھا جس نے اس تحریک سے ناطہ توڑ لیا تھا۔ شلیگل نے رومانی شاعری کو واحد لامحدود شے قرار دیا تھا کیونکہ تنہا وہی آزاد ہے اور اس قانون پر کاربند ہے کہ شاعرانہ بے باکی اور بے لگامی (Poetic Licence) کسی قانون کو برداشت نہیں کرتی۔ اسی عز اخلاقی لاقانونیت سے بدظن ہو کر گوئٹے نے کہا تھا کہ کلاسکی شعر و ادب صحت مند ہے اور رومانی شعر و ادب مریضانہ یونان سے نظم وضبط اور تہذیبی توازن کا درس لینے کے بجائے رومانیوں نے یونانی دیومالا کے شراب و شباب کے تعیش پرستانہ بوہیمین (Bohemian) قصوں میں دلچسپی لی اور اس کے Dionysian پہلو کو خوب اچھالا۔ رومانیت نے مغربی شعر و ادب کو جذبات کی شدت اور حرارت سے آشنا ضرور کیا لیکن ہر طرح کی بے راہ روی، سرکشی اور نظم وضبط سے بغاوت پر بھی اکسایا جس کی کوئی تہمت

www.taemeernews.com



نہ تھی۔ ایک ذہنی اور حسیاتی مزاج پیدا کرنے میں رومانیت پیش پیش رہی۔

رومانیت کے خلاف حقیقت پسندی کی آواز بھی یورپ سے اٹھی جس کی ایک انتہا "فطریت" اور دوسری "ترقی پسندی" تھی۔ ترقی پسندی نے رومانیت اور کلاسکیت دونوں کی آمیزش سے اپنا اسلوب بنایا۔ لیکن اردو میں ترقی پسند تحریک اور نئے شعروادب کی تحریک کم و بیش ایک ساتھ شروع ہوئی۔ حلقۂ ارباب ذوق لاہور نے اس رجحان کی نمایندگی کی جو سماجی حقیقت پسندی اور اشتراکی تصورات کی مخالفت کرتا تھا۔ یہ منظر بھی کئی دشکوں (دہائیوں) پر پھیلا ہوا ہے۔ تقسیم ملک کے بعد حلقۂ ارباب ذوق لاہور ہی میں رہ گیا۔ ہندستان میں کوئی منظم محاذ ترقی پسندی کے خلاف نہیں بنا۔ ۱۹۶۱ء میں رسالہ سوغات (بنگلور) نے جدید نظم نمبر شائع کیا۔ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی نے ۱۹۶۷ء میں جدیدیت پر ایک سمینار کیا۔ ۱۹۶۶ء سے شب خون (الٰہ آباد) کا اجرا ہوا۔ ان تمام واقعات نے جدید شاعری کو ایک فکری حاشیہ دیا اور ایک منظم اور قابل شناخت صورت میں پیش کیا۔ مگر جدید سے جدیدیت تک کا سفر بہت جلد بازی میں طے ہوا اور اس کے پیچھے گروہ بندی اور ترقی پسندی کی مخالفت کے بغض معاویہ کا جذبہ کارفرما تھا۔

آج کل ایک نئی بوطیقا کا منصوبہ بن رہا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو شاعری میں زبردست تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں۔ اس میں بھی شک نہیں کہ ان میں سے اکثر تبدیلیاں لائی گئی ہیں۔ معریٰ اور آزاد نظم کے بعد اب نثری نظم آگئی ہے۔ ابہام ایک فلسفہ اور اصول تنقید بن گیا ہے۔ استعارہ شاعری کا مترادف قرار دے دیا گیا ہے اور پیکر کو شاعری کی زبان سمجھ لیا گیا ہے۔ بات علامت اور اسطور تک جا پہنچی ہے۔ سورج سے ہمیں دھوپ ملتی ہے اور گائے دودھ دیتی ہے۔ اس بات کو جب تک کسی مغربی مفکر یا نقاد کے حوالے سے نہ کہا جائے تو غیر وقیع مانی جائے گی۔ میر اور غالب کی عظمت کو اس طرح تلاش کیا جا رہا ہے کہ ان کی شاعری میں کتنے مصوتے اور کتنے مصمتے استعمال ہوئے اور کتنے رگڑالو، کتنے جھکڑالو، کتنے شفتالو اور کتنے بے تالو آوازیں صرف ہوئیں۔ "شاعر نے کیا کہا" اس سے زیادہ اہم یہ ہو گیا کہ "کس طرح کہا"۔ بلکہ اسلوب، محاورۂ شعر اور طرز بیان سے پیدا ہونے والی معنویت ہی اصل شعر قرار پائی۔

آج ساری دنیا میں شاعری اور زندگی کے تجربات میں شاعر کی شرکت کے درمیان کیا تعلق ہے اس پر زور دیا جا رہا ہے۔ آج کے حالات کی پریشان خاطری کو شاعری کس طرح اپنے اندر جذب کر رہی ہے، اردو شاعری پر غم و یاس اور پژمردگی کی فضا کیوں طاری ہے، مسرت، ہمت، مہم انگیزی، حوصلہ، پھکڑپن کیوں نہیں ہے؟ یہ مسئلے زیادہ اہم ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ سوالات انھیں شاعروں کے بارے میں زیادہ معنی خیز ہیں۔ Relevant جن کی شاعری کو ہم قابل شناخت ہیئت اور قابل قبول اسلوب کا حامل مانتے ہیں۔ نئی بوطیقا میں شاید استعارہ، پیکر، علامت، اسطور، تمثیل، آیت اور نشانی کی تفصیلات اور توضیحات ہی پیش کیا جانا مقصود ہے۔ (یہ تمام اصطلاحات شمس الرحمٰن فاروقی کی وضع کردہ ہیں۔ ان میں Sign کے لیے آیت اور Emblem کے لیے نشانی کو میں صحیح نہیں سمجھتا۔ Sign کے لیے نشانی اور Emblem کے لیے نشان یا علم مناسب ہے۔ ع ح۔) چلیے جہاں

www.taemeernews.com



ان مبادیات کو سمجھانے سمجھنے میں جہاں اتنے ٹن کاغذ خرچ ہوا چند کلو اور سہی معلوم نہیں یہ نئی بوطیقا مصرعوں کو اکائی ماننے والی شاعری کو اپنی بنیاد بنائے گی ۔ یا شعر کو یا فقرے اور شعری (عروضی) محاورے کو یا منفرد لفظ کو اکائی ماننے والی شاعری اس کا تختہ مشق ہوگی ؟

سنسکرت شعریات کی بنیاد رزمیے ، ناٹک اور Stanzaic شاعری پر ہے ۔ ہندی شاعری پہلے تو دوہوں ۔ پدوں اور گیتوں کو اپنی پہچان بنائے رہی اور کاویہ اور گیتوں کی تقسیم کی بنا پر مشق کرتی رہی بعد میں کوتا (.....) گیت (.....) ملکتک (.....) وغیرہ کو اس نے اپنا آدھار بنایا ۔ اردو میں غزل ، رباعی ، قطعہ بند ، ترکیب بند ، ترجیع بند ، مثنوی ، قصیدہ ، مرثیہ ، حمد ، نعت کے اصناف کے بعد مغرب کی پیروی میں نظم (Poem) کی ہیئت ظہور میں آئی اور پھر ترقی پسندوں اور حلقہ ارباب ذوق نے آزاد نظم کو اختیار کیا ۔ بہرحال نظم خواہ پابند ہو خواہ معریٰ خواہ آزاد غزل کے مقابلے میں ایک زیادہ مربوط اور منضبط شکل مانی گئی اور ترسیل و ابلاغ کا بہتر وسیلہ بھی سمجھی گئی ۔ نظم کی روانی اور تسلسل کا تصور بھی غزل سے مختلف ہے ، مگر ہمارے جدیدیت پرست نقادوں نے بیان کو منطق و خطابت کے نظم و ضبط سے کاٹ کر الگ کر دیا اور مجموعی تاثر کو اصول ٹھہرایا ۔ پیکر ، استعارہ اور علامت (یعنی ژنگ اور سوسن لینگر) کے ہاتھوں میں نظم کے قفل ابجد کی طلسماتی کلید سونپ دی گئی ۔

جنھیں بوطیقائیں لکھنے کا شوق ہے وہ اپنا شوق پورا کرتے رہیں ۔ شاعری کو سمجھنا سمجھانا جن کا پیشہ ہے وہ اپنا کاروبار چلاتے رہیں ۔

ایک بار جان بوجھ کر جینا ہوگا
زندہ رہنے کے لیے
درشک دیرگھا میں سے ۔۔۔۔۔ لے (Visitors Gallery)
سستی شاعری کے شعر
سنسد سدسیوں سے سن ۔۔۔۔۔ لے (ممبران پارلیمنٹ)
چکنے کے بعد (رگھوویر سہائے فلم کے بعد چیخ)

سستی شاعری جس کا ہوائی اڈا انسانوں کی دنیا میں نہیں ہے ، بلکہ انسان کی چھوڑی ہوئی سانسوں سے بنی ہوئی زبان کی خیالی دنیا میں ہے اور جو کاریگری اور دست کاری کو ہنرمندی سمجھ کر کاغذ کے پھول تراشتی رہتی ہے خواہ تنقید کا تختہ مشق بنے خواہ نئی بوطیقا کا اس وقت تک اپنی قدر و قیمت میں اضافہ نہیں کر سکتی جب تک وہ حالت صحو میں نہ آجائے اور انسان کے دکھ درد ہنسی خوشی اور سوچ بچار سے رشتے استوار نہ کرے ۔ شاعری کے لیے زندگی اور زندہ دلی کی قوتیں بہت ضروری ہیں ۔ شاعری میں اگر جان ہے طاقت ہے تو وہ شیشے کی کوٹھریوں میں امتحانی نلکیوں میں بند نہیں کی جا سکتی ہے اور نہ اسے جراحت کی میز پر بے حسی کی حالت میں لٹایا جا سکتا ہے ۔ شاعری کی تنقید اور تحسین کے لیے اس کے علم اعضاء و عوامل بدنی کی مہارت لازمی نہیں ۔ اسے زندہ ، متحرک ، مصروف عمل دیکھنا ہے ۔ وہ دوسروں سے کس طرح ملتی جلتی

www.taemeernews.com



ہے اور ان کے ساتھ اس کا سلوک کیسا ہے یہ دیکھنا ہے۔ شاعری کے لباس، بول چال، چال ڈھال، مزاج اور بیوہار کا مطالعہ اسے برہنہ حالت میں کھال اتار کر، رگ رگ، ریشے ریشے کو الگ الگ کر کے اور شاعری کو بوٹی بوٹی، پرزہ پرزہ، ریزہ ریزہ کر کے اپنی ناک پر پٹی باندھ کر اور دستانے پہن کر سرد فولادی نشتروں اور مندب شیشوں کی مدد سے دیکھنے کے بجائے زیادہ دلچسپ اور مفید ہے۔

رگوں میں دوڑتے پھرنے کے ہم نہیں قائل
جب آنکھ ہی سے نہ ٹپکا تو پھر لہو کیا ہے

www.taemeernews.com



# استفادی کتابیات

| | |
|---|---|
| مقدمۂ شعر و شاعری | الطاف حسین حالی |
| آبِ حیات | محمد حسین آزاد |
| شعر العجم | شبلی |
| مراۃ الشعر | عبدالرحمٰن |
| افاداتِ سلیم | وحید الدین سلیم پانی پتی |
| ارسطو سے ایلیٹ تک | مرتبہ: جمیل جالبی |
| ابنِ رشد کا فلسفۂ جمالیات اور کتاب الشعر | مجیب الرحمٰن |
| جدید نظم کی کروٹیں<br>تخلیقی عمل<br>اردو شاعری کا مزاج | وزیر آغا |
| شعر غیر شعر اور نثر<br>لفظ و معنی<br>عروض آہنگ اور بیان | شمس الرحمٰن فاروقی |
| جدیدیت کی فلسفیانہ اساس<br>نئی شعری روایت | شمیم حنفی |
| فلسفہ اور ادبی تنقید | وحید اختر |
| ترقی پسند ادب | سردار جعفری |
| اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک | خلیل الرحمٰن اعظمی |
| حدائق البلاغت | ترجمہ: امام بخش صہبائی |
| گذشتہ لکھنؤ | عبدالحلیم شرر |
| قواعد العروض | قدر بلگرامی |
| مشرق کی بازیافت | (حسن عسکری)، مرتبہ: ابوالکلام قاسمی |
| عربی ادب کی تاریخ | عبدالحلیم ندوی |
| فارسی ادب کی تاریخ | محمد ضیاء الدین انصاری |

| | |
|---|---|
| संस्कृत नाटक | (अनुवाद) उदय भानु सिंह |
| चिन्तामणि (भाग १ से ३) | रामचन्द्र शुक्ल |
| हिन्दी साहित्य : उद्भव और विकास | हजारी प्रसाद द्विवेदी |
| सिद्धान्त और अध्ययन | गुलाब राय |

www.taemeernews.com




हज़ारी प्रसाद द्विवेदी — हिन्दी साहित्य की भूमिका
भगीरथ मिश्र — हिन्दी काव्य शास्त्र का इतिहास
नगेन्द्र — भारतीय साहित्य कोष
राम विलास शर्मा — निराला की साहित्य साधना (भाग १ से ३)

राम विलास शर्मा — नयी कविता और अस्तित्ववाद
नामवर सिंह — कविता के नये प्रतिमान
श्याम सुन्दर दास — साहित्य लोचन
अरुण कुमार सेन — भारतीय तर्कों का शास्त्रीय विवेचन

Wimsatt and Brooke — Encyclopaedia Britannica
Marx and Engels — Cassell's Encyclopaedia of Literature
——— do ——— — Literary Criticism
Progress Publishers — Selected works
R. Williams — in Literature and Art
George Thomson — Problems of Modern Aesthetics
I. A. Richards — Marxism and Literature
——— do ——— — Marxism & Poetry
David Daiches — Principles of Literary Criticism
H. Croombe — The philosophy of rhetorics
C. Brooke — Critical Approches to Literature
Coffman — Literature & Criticism
Arthur Koestler — Modern Poetry & the Tradition
Chaitanya — Imagism
A. B. Keith — The Act of Creation
A. L. Basham — A History of Sanskrit Literature
R. K. Mukherji — A History of Sonskrit Literature
Romila Thapar — Wonder that was India
— Ancient Indian Education
— A History of India Vol. I